Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea Nº 29



GOTTFRIED BENN Y STEFAN GEORGE

POETAS CONTRA WEIMAR



UrKultur



UrKultur

http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/

Escuela de Pensamiento Metapolítico

Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea

Director:

Sebastian J. Lorenz

sebastianjlorenz@gmail.com

Número 29

GOTTFRIED BENN Y STEFAN GEORGE

POETAS CONTRA WEIMAR

Sumario

Gottfried Benn
Un ensayo bio-bibliográfico

José Manuel Recillas

Gottfried Benn (Mansfeld, hoy Putlitz, Brandeburgo, 2 de mayo de 1886, Berlín-† 7 de julio de 1956) fue principalmente poeta, pero también practicó la prosa en distintos géneros: ensayo, narración, relato. Es considerado el poeta alemán más importante de la primera mitad del siglo XX. Fue uno de los escritores de mayor influencia antes y después del Tercer Reich.

Hijo de un pastor protestante, estudió medicina y formó parte del cuerpo médico del Ejército alemán. En 1912 publicó su primer opúsculo, Morgue und andere Gedichte (Morgue y otros poemas), en una edición restringida, la cual, empero, generó una álgida polémica y le brindó una fama pública de escandaloso y provocador que no le abandonaría ya. No obstante esto, el libro despertó el entusiasmo de sus contemporáneos, escritores y artistas gráficos, que se movían en los ámbitos de la nueva vanguardia berlinesa, el expresionismo, movimiento semejante al futurismo italiano y a otras expresiones de vanguardia de la época.

Dentro de la atmósfera y la estética del expresionismo se hallarán enmarcados sus siguientes tres publicaciones; los libros de poesía Söhne (Hijos), de 1913, y Fleisch (Carne), de 1917, así como el ciclo de novelas Gehirne (Cerebros), de 1916, conocida como las Ronne novellen, por ser éste el nombre del personaje central (en realidad un alter ego del autor), o bien como su ciclo bruselense, por haber sido escritas durante su estancia en Bruselas entre 1915 y 1917. Las breves novelas del ciclo son importantes porque constituyen el más lejano antecedente de sus obras de madurez, y porque en éstas es posible observar en acción sus postulados teóricos, de alguna manera anticipados en su poesía, los cuales comenzará a teorizar en las décadas subsiguientes.

El conjunto de lo escrito durante estos años (1912-1917), si bien corresponde con la época de la Primera Guerra Mundial, no puede considerarse strictu sensu como reflejo ni de la contienda ni, mucho menos, de los conflictos morales y sociales que otros poetas y escritores expresionistas retrataron. Por el contrario, la obra de Benn es heredera de la de Nietzsche, y en tal sentido es una constante reflexión de la y sobre la actividad poética en el sentido nietzscheano de "última actividad metafísica del hombre", y por eso mismo, no tanto un reflejo de la realidad histórica circundante, sino del hombre de pensamiento (Denkenmensch) que siempre fue Benn.

A partir de 1920 Benn alternará la escritura lírica con la especulativo-reflexiva a través de ensayos teóricos sobre el ejercicio lírico y la relación del escritor con el poder, lo que lo hará acercarse al nazismo al inicio de la siguiente década, no obstante haber sido abiertamente apolítico, a diferencia de muchos de sus contemporáneos.

El pesimismo que heredó de la filosofía nietzscheana, -o mejor- schopenhaurinana y del célebre libro de Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente), entre otras influencias decisivas, lo llevarían a apoyar al nuevo régimen. Sin embargo, la estrecha visión de los guardianes del nuevo Estado lo llevó a verse cada vez más restringido en su actividad literaria, y a receibir constantes ataques de los voceros del régimen.

Empero, el cerco que el Estado nazi había establecido en todas las profesiones le hizo casi imposible a Benn dedicarse al ejercicio de su práctica, por lo que decidió entonces refugiarse en la Wehrmacht, en lo que él llamó, en una carta a Ina Seidel de 1935, "una forma aristocrática de emigración". En 1937 fue expulsado de la Reichsschrifttumskammer (Cámara Nacional de Escritores). En 1938 recibió la prohibición de escribir (Schreibverbot). En 1939 aparecería su último libro bajo el

régimen nazi, una recopilación de su obra en prosa, el cual sería acremente censurado y atacado. La actividad literaria dejaría de ser pública, y en un aislamiento total escribiría algunos de sus mejores poemas, en la que es considerada la más fructífera etapa de su trayectoria creativa.

El fin de la guerra no haría que el pesimismo de Benn disminuyese. Habiendo perdido a tres hermanos en la Primera Guerra Mundial, a otros familiares y a su esposa en la Segunda, y pesando sobre él además la prohibición del gobierno aliado en Berlín, todo parecía condenarlo al más atroz olvido. Pero muy pronto Benn se convertiría en el estandarte de su generación, o al menos de aquellos pocos que sobrevivieron a las dos guerras, y su fama en Alemania traspasaría el estrecho círculo vanguardista en que se había mantenido hasta antes de la conflagración.

En 1948 publicaría, fuera de Alemania, en la editorial suiza Die Arche su primer libro original en más de una década, Statische Gedichte (Poemas estáticos). De repente la voz de Benn se alzó por encima de la de todos sus contemporáneos, y la prensa y los lectores no sólo lo recibieron entusiastamente, sino que este hecho significó la reivindicación pública que necesitaba. Se le consideró, entonces, como la única voz auténticamente nueva y profundamente original desde Bertolt Brecht y Rainer Maria Rilke, lo cual era cierto desde mucho antes. A partir de entonces, Benn fue reconocido como el poeta vivo más importante en lengua alemana, y el renovador de la poesía lírica de posguerra.

Mantuvo una larga relación amorosa con la actriz Tilly Newes, viuda del dramaturgo Frank Wedekind.

En 1956 fallecería en Berlín, la ciudad que más amó, y en la que vivió prácticamente toda su vida, a excepción de muy cortas temporadas.

Obra

Poesía

La poesía de Gottfried Benn surge en el contexto histórico-cultural de las vanguardias de los albores del siglo XX. Morgue und andere Gedichte será el libro que marcará su fama en los círculos culturales del Berlín de principios de siglo, y esta fama lo perseguirá hasta mediados de siglo. Morgue es un pequeño ciclo de poemas que refleja la formación médica del autor, en el cual se describen cuerpos humanos mutilados, cadáveres en la morgue, un enterrador, y detalladas descripciones de sitios médicos sin el menor asomo de romanticismo, en escenas de una violencia lingüística y atmosférica no vista en lengua alemana desde el barroco. Su siguiente publicación, será igualmente un breve opúsculo, Söhne, un poco más extenso que el anterior, en el cual se repiten no pocos de los temas y atmósferas, en una suerte de profundización de las aproximaciones previas.

Ambos libros reflejan no sólo una severa crítica a la sociedad materialista, sino que reflejan el cataclismo que se aproximaba, y más que tratarse de obras de corte profético, como se suele pensar respecto no sólo de la poesía del período sino de la de sus contemporáneos expresionistas como Ernst Richard Maria Stadler, Georg Trakl, y Georg Heym, a través de asombrosas imágenes y un poderoso sentido de devastación que proviene no sólo de la experiencia del autor como médico, sino de la herencia filosófica nietzscheana, muestra la deuda del poeta con el filósofo.

Sin embargo, a partir de Fleisch, el título del nuevo material, la poesía de Benn comenzará a experimentar una decidida transformación, y esto lo muestra este volumen al dividir los poemas en bloques claramente identificables, los cuales detallan el nuevo desarrollo de sus ideas, a través de la creación de poemas en clave expresionista en los cuales el autor comienza a desarrollar su teoría del complejo ligúrico, el cual dará origen a su teoría de la Südwort, la palabra meridional o del sur, clave en el desarrollo de su obra y pensamiento. Sus poemas comienzan a transformarse muy rápidamente, adquiriendo un carácter monológico, a veces abiertamente enigmáticos, y de difícil dilucidación.

A la etapa expresionista (1912-1919) seguirá una poesía en la que el tema de la transitoriedad y la forma como elemento clave para vencerla serán predominantes. Y aunque la poesía de este periodo, (1927-1933), parece no reflejar la época ni los debates sociales del momento, puede explicar de manera sesgada las razones por las cuales el poeta decidirá apoyar al nuevo regímen nazi. Lo que él busca en su poesía, vencer el caos de la inmaterialidad a través del ejercicio consciente de la forma, será más o menos lo mismo que los nazis ofrecían a los alemanes de la época: vencer el caos a través de un nuevo orden.

Tras un breve periodo de apoyo al nazismo en 1933, muy pronto Benn verá cómo el nuevo Estado lo perseguirá, al descubrir su pasado expresionista, atacándolo por entrar en la categoría del arte degenerado, aunque, paradójicamente, Heinrich Himmler lo defendería señalando que su pasado resultaba irrelevante. No obstante ello, en 1938 la Cámara de Escritores del Reich prohibiría su nombre y cerraría toda posibilidad de publicar, por lo que Benn tendría que realizar lo que él mismo llamó la forma aristocrática de la emigración.

Aislado de la escasa vida cultural durante la Segunda Guerra Mundial, Benn escribirá una serie de poemas en los cuales el tema del destino del artista y la creación se volverán obsesivos. Al término de la guerra, publicará en 1948, en la editorial Limes, creada ex profeso para servir de tabla de salvación para el poeta, los poemas creados en el aislamiento bajo el título de Statische Gedichte, generando una sorprendente e inusitada reacción de bienvenida, obteniendo un reconocimiento que el autor estaba lejos de imaginar, siendo su reivindicación pública, por encima de las prohibiciones impuestas y de sus errores previos.

Statische Gedichte será formalmente el primer libro de poemas en forma del autor, si se considera que hasta ese entonces sólo había publicado pequeños opúsculos, o recopilaciones de obra, los cuales le habían otorgado un indudable prestigio en los círculos culturales, pero no entre el grueso de los lectores. Este volumen hará que no sólo éste sino la obra previa sea revalorada hasta ocupar un sitio de privilegio en la historia de la literatura alemana.

En sus años finales Benn desarrollará una poesía en la cual la vejez y la situación del artista en la sociedad se harán cada vez más evidentes, a través de un lenguaje lleno de frases melódicas y memorables, combinado con poemas de un lenguaje abiertamente periodístico y coloquial, en los que un pesimismo cada vez más poderoso se hace presente. Sus últimos libros, Destillationen (1951), Fragmente (1953) y Aprèslude (1955) no sólo constituyen la culminación de una obra lírica ejemplar, sino que son el testimonio de un hombre que logra trascender la condición de mediana marginación en que había vivido hasta entonces, sino que continúan el desarrollo de ideas y reflexiones líricas previamente: el sitio del artista en la sociedad, la transitoriedad, la creación de formas para vencer tanto a ésta como al caos, hasta desembocar en el tema de la vejez y el destino del arte, del creador y de la sociedad burguesa.

Prosa

La práctica de la prosa le dará a Benn la oportunidad de desarrollar las ideas que había plasmado en sus primeros poemas. De hecho, no es casual que en su caso se pueda hablar más bien de obra en prosa que de narrativa, pues los primeros textos narrativos del periodo expresionista muestran las mismas características de su obra lírica. No hay una narración en un sentido tradicional, con personajes y diálogos identificables, sino una ruptura de las fronteras, creación de atmósferas enrarecidas, y fragmentación de la estructura narrativa. Sus primeros relatos serán reunidos en 1916 bajo el extraño título de Gehirne (Cerebros), en donde el tema del grupo de "relatos" será el del nacimiento del nuevo hombre (véase, al respecto, el ensayo interpretativo Misterismo y autonomía lingüística en Der Geburtstag).

Aunque la prosa de Benn no es abundante, será suficiente para darle un

nombre en la historia de la literatura alemana en ese género. Sus siguientes novelas, Roman des Phänotyp (Novela del fenotipo) y Der Ptolemäer (El tolemaico) aparecerán en 1949, si bien la primera fue escrita hacia 1943, denotan una abierta fragmentación de la estructura narrativa y de todas las convenciones literarias, generando un ejercicio de tipo lírico en el que el lenguaje parece cobrar autonomía y girar en torno a un centro, a partir del cual se desarrolla una escritura que mezcla la reflexión con la narración sin ser ni una ni otra.

En 1950 Benn publicará su obra narrativa más "convencional", Doppelleben (Vida doble), una suerte de autobiografía en la cual se mezclan los géneros y se rompen las fronteras y convenciones literarias a través de confesiones de corte lírico y una prosa de una pulcritud no vista en Alemania desde Nietzsche. En este volumen Benn compondrá una de las piezas prosísticas más impresionantes del siglo XX y considerada por la crítica como una de las más grandes obras maestras de la narrativa alemana del siglo, Block II, Zimmer 66 (Bloque II, habitación 66), en donde Benn relata su estancia en Landsberg entre 1943 y 1945.

Al lado de estas obras "narrativas", Benn cultivará también el ejercicio de algo que podría llamarse "dramaturgia", si no fuese porque, igual que las obras narrativas mencionadas, se trata más bien de creaciones que rompen las estructuras tradicionales de géneros literarios. Más que piezas de dramaturgia, éstas podrían considerarse como formas dialógicas, o diálogos monológicos, en los que un grupo de voces más que de personajes, discuten temas de índole estética y filosófica. Entre las obras más importantes en este ámbito se encuentran Drei alter Männer (Tres viejos), de 1949, y Die Stimme hinter dem Vorhang (La voz detrás del telón), de 1952. Esta última es quizá uno de sus trabajos más notables en este "género", a través de la generación de una autonomía lingüística en la cual se reproduce, de manera irónica y crítica, una versión paródica de la Creación bíblica.

Ensayo

El género en el que sin duda más brillará Benn, además del lírico, es el del ensayo. La reflexión sobre temas estéticos será un ejercicio constante a partir de la década de 1930. En 1933 aparecerá uno de sus libros más polémicos por su abierta tendencia pro nazi, Kunst und Macht (Arte y poder). Sin embargo, poco se ha señalado que desde el título se trata de una profundización de algunas ideas de Nietzsche. En 1949 aparecerá Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen (Mundo de la expresión. Ensayos y aforismos), en el que plasmará de manera teórica los logros y prácticas líricas de las décadas previas, a través del establecimiento "definitivo" de su teoría de la Südwort, del Complejo ligúrico, y de la autonomía lingüística, de eso que algunos críticos han llamado prosa absoluta.

La reflexión ensayística sobre el ejercicio de la palabra lírica se volverá una actividad de enorme relevancia en Benn, y hallará su culminación en su justamente célebre conferencia de 1951, Probleme der Lyrik (Problemas de la poesía lírica, para una versión en español y comentada, véase la traducción de José Manuel Recillas), en la que Benn expondrá la poética de toda una vida en su madurez creativa a través de una reflexión que ha ganado desde entonces numerosos lectores no sólo en alemán, convirtiéndose en uno de los textos teóricos más importantes del siglo XX.

En 1954 Benn publicará lo que ha sido considerado su testamento reflexivo, Altern als Problem für Künstler (La vejez como problema para el artista; para una versión en español de este ensayo véase la traducción de José Manuel Recillas), que se complementa con su último libro, Aprèslude.

El pensamiento

La obra de Benn es principalmente heredera y deudora de la de Nietzsche. En ese sentido, a pesar de su complejidad y problematicidad, es relativamente sencillo determinar cuál es la herencia y el poder de su pensamiento en relación con el de Nietzsche. De hecho, se puede afirmar que

Benn lleva a cabo la materialización del pensamiento filosófico nietzscheano a través del ejercicio lírico y reflexivo más apasionante del pasado siglo. Desde sus primeros relatos, en Gehirne, Benn retomará todo el elemento dionisiaco de la obra nietzschena, y desarrollará una creación cuya principal característica será la de la eruptividad en sentido dionisiaco. Este elemento eruptivo será uno de sus logros más destacados, y marcará toda su obra. En tal sentido, el Übermensch, el llamado súperhombre nietzscheano, verá en Benn a su mayor representante, pues lejos de las manipulaciones nazis y las alteraciones de su pensamiento a lo largo del siglo, hará posible la generación de nuevos valores, de nuevos paradigmas, a través de una obra que ya no se sustentará en una perspectiva romántica (inspiración) sino nietzscheana (producción). El reconocimiento que Benn recibe terminada la Segunda Guerra Mundial y la forma en que su obra se posiciona, pese a las objeciones que hasta fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, e influye son el reaultado de eso que se puede denominar Übermenschlichkeit, un neologismo, sin duda alguna, que sirve para señalar esa cualidad de aquel que traspasa las fronteras de lo que se considera como normal, para establecer nuevos parámetros y nuevos valores.

Fama póstuma

Aunque la celebridad llegó relativamente tarde en la vida de Benn, su fama se ha multiplicado con los años, igual que las traducciones de su obra a otras lenguas, lo que significa la multiplicación de los lectores. Y si bien todavía es un autor censurado en Alemania (por ejemplo, Günter Grass lo ha retratado como un aliado de los nazis y protestó por la publicación de su obra), ha sido altamente valorado en otros ámbitos lingüísticos, especialmente en el italiano, donde las traducciones y ensayos sobre su obra se multiplican. En lengua española apenas se le conoce, y las traducciones son escasas. No obstante ello, ya existe el proyecto Gottfried Benn en español (véase el enlace en el apartado respectivo), el cual tiene por objetivo hacer una edición de la obra del poeta acorde con los parámetros académicos internacionales.

Benn y Nietzsche: la muerte de la inspiración

La relación entre el pensamiento de Nietzsche y el de Benn ha sido extensamente estudiado por especialistas y académicos en Alemania, si bien es cierto que en lengua española ha recibido escasa atención, como ocurre con toda su obra, por lo demás. Por ello conviene resaltar un aspecto del pensamiento del filósofo alemán que en la obra de Benn adquiere una relevancia indudable, y a la cual se ha prestado escasa atención, incluso en Alemania. Ya nos referimos al aspecto del dionisismo, sobre el cual volveremos más adelante, el cual no proviene, nos anticipamos a señalarlo, de Nietzsche, ni de la larga tradición teutona hacia Grecia, sino de la experiencia personal del poeta en su juventud, probablemente en los campos de su lejana tierra paterna.

La poesía de Benn se caracteriza, además, por otro aspecto que la hace relacionarse con el aspecto más revolucionario del pensamiento de Nietzsche. Al declarar Nietzsche la muerte de Dios, no fue el primero, por cierto, en hacerlo, ni el más original, pero sí, probablemente, quien haya llevado más lejos las consecuencias a las que esto podía conducir. Al desaparecer el empíreo del más-allá, al negar toda trascendencia ultramundana, sólo queda una posibilidad: la desolación del mundo mortal. Y toda trascendencia que no esté vinculada con éste, que busque una ultramundanidad sólo persigue una quimera, un imposible. De aquí proviene su famosa declaración de la "justificación de la existencia a través del arte". Benn retoma este postulado nietzscheano y lo convierte en uno de los ejes de su poética.

Es así como sus poemas tempranos no sólo desnudan al hombre, al ser humano, de toda idealización, sino también el producto más noble (al menos hasta el romanticismo alemán todavía) de éste: la creación, en particular la creación lírica. Ésta ya no es el fruto de una inspiración debida a fuerzas o poderes sobrehumanos, a una omnipotencia

incomprensible, sino el fruto de un proceso productivo consciente. En este sentido, podría pensarse que es posible trazar una línea que va directamente de Edgar Allan Poe hasta él mismo, pasando por Charles Baudelaire. Y es probable que este asunto no pudiese ser visto de otra forma, en especial si tomamos en cuenta que para la época en que Benn comenzó a escribir la Revolución industrial y el positivismo habían ya sentado sus reales en Europa. No deja de ser paradójico que Benn, con una sólida formación científica, deudor en ese sentido del más puro positivismo, se oponga a éste no a través de una mistificación de los poderes creativos, sino a través, justamente, de la eliminación de cualquier mistificación de éstos. La razón de esto no es tan obvia, pero sin duda consiste en eso que Max Weber denominó como la Entzäuberung der Welt, la desmagización del mundo. Pero lo que hace Benn es ir más lejos que sus predecesores, pues si Poe había declarado que un poema es el fruto de un cálculo y trabajo preciso, como en el caso de su célebre poema "El cuervo", Benn lo que proclama es que el poeta no es más que un trabajador más, un productor; no, por supuesto, un trabajador más; no un productor más. El poeta produce, trabaja, y genera obras de arte. Benn descarta la cuestión del autoanálisis lírico al estilo de Poe (no necesita a esperarse a que T. S. Eliot analice el análisis de Poe para demostrar su falsedad) porque su punto de partida no es una idealización del proceso creativo (Poe), y por tanto una mistificación, sino una justificación estética de la existencia, como quería Nietzsche.

Así, muy temprano en su obra, en un poema de 1913, como Der junge Hebbel, El joven Hebbel, el artista aparece no como un iniciado ni como un iluminado de extrañas potencias, sino como un trabajador, como un trabajador del material estético. A partir de entonces, la presencia de poemas dedicados al proceso creativo serán una constante de su obra, y la autonomía y fuerza de la obra como una entidad independiente, también. Por ello resulta un tanto contradictorio que Benn escriba un ensayo como "El problema del genio", el cual parece ser claramente una mistificación del elemento irracional en la personalidad del artista. Pero es posible interpretar este ensayo como un elogio euripideo de lo irracional, de aquello que escapa al control del positivismo reinante. En última instancia, se puede afirmar que "El problema del genio" no es sino un elogio de cepa dionisiaca pura, un ataque al mundo racional que recuerda la escena de Penteo negando a Dioniso en Las bacantes. Y de hecho, esta escena carnicera de la obra de Eurípides, la hallamos transfigurada en la más bacántica de las obras de Benn, que no por nada se intitula Ithaka. Igual que Penteo, aquí también el científico, quien sólo reconoce la verdad científica mensurable y tangible, negando todo valor a lo irracional, es al final despedazado por la furia menádico-bacántica de quienes se entregan a ese oscuro mundo. No son los hombres razonables, los científicos positivos, quienes pueden transformar el mundo, sino los irracionales, los que están fuera de la norma, por debajo de ésta (ab-normales). El elogio que Benn redacta en Probоziertes Leben, Vida provocada, su ensayo sobre las drogas, puede ser visto como un acto de provocación, pero igualmente puede ser visto como una exploración del mundo de lo irracional, de las sustancias psicoactivas que alteran los sentidos.

Con Benn, entonces, por primera vez, y probablemente por única ocasión en la historia reciente de Occidente, desaparece por completo el concepto de inspiración. Va más lejos incluso que los poetas materialistas seguidores del socialismo o comunismo que lo atacaran durante el nazismo, pues lejos de cantar al pueblo odas totalmente inútiles y falsas que enajenan más que liberan, Benn proclama la abslouta independencia y validez de la obra de arte por encima de su creador, liberándola de toda carga ideológica, otorgándole un valor absoluto, y entregándole al lector una responsabilidad que ningún otro poeta le había dado: la responsabilidad lectora en su más elevado sentido. Benn proclama, entonces, no la lógica del consumo cultural, sino más bien la lógica de la libertad creadora, del placer creador, como expondrá

en Probleme der Lyrik, su testamento reflexivo.

En este sentido, Benn es el más nietzscheano escritor del siglo XX, pues lleva hasta sus últimas consecuencias el postulado de aquél de la justificación estética de la existencia a través de una entrega ejemplar al trabajo con la palabra. Aunque se aleje de éste último en su soslayamiento del autor hacia la obra, como voluntad de poder que se expresa "estéticamente" para concebir el mundo.

Bibliografía

Obra

* Über die Häufigkeit des Diabetes mellitus im Heer. Disertación (Berlin 1912)

* Morgue und andere Gedichte (1912)

* Söhne. Neue Gedichte (1913)

* Gehirne. Novellen (Leipzig 1916)

* Fleisch. Gesammelte Gedichte (1917)

* Die Gesammelten Schriften (1922)

* Schutt (1924)

* Spaltung. Neue Gedichte (1925)

* Gesammelte Gedichte (1927)

* Oratorium. Das Unaufhörliche (1931), Música de Paul Hindemith

* Der neue Staat und die Intellektuellen (1933)

* Kunst und Macht (1934)

* Ausgewählte Gedichte (1936)

* Zweiundzwanzig Gedichte (1943)

* Statische Gedichte (1948)

* Drei alte Männer (1949)

* Der Ptolemäer (1949)

* Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen (1949)

* Trunkene Flut. Ausgewählte Gedichte (1949)

* Roman des Phänotyp (hacia 1943, publicado en 1949)

* Doppelleben (1950)

* Fragmente. Neue Gedichte (1951)

* Probleme der Lyrik (1951)

* Essays (1951)

* Die Stimme hinter dem Vorhang (1952)

* Destillationen. Neue Gedichte (1953)

* Altern als Problem für Künstler (1954)

* Aprèslude (1955)

* Primäre Tage. Gedichte und Fragmente aus dem Nachlaß (1958)

Recopilaciones

Una primera edición completa en cuatro tomos editada por Dieter Wellershoff:

* Sämtliche Werke [SW], »Stuttgarter Ausgabe«, 7 Bände in 8 Teilen, hg. von Gerhard Schuster (Bd.1-5) und Holger Hof (Bd.6 und 7), Stuttgart 1986-2003. Mit umfangreichen Kommentaren, in denen ausführlich aus den sog. Arbeitsheften des Dichters zitiert wird:

o Band VII/1: Szenen / Dialoge / »Das Unaufhörliche« / Gespräche und Interviews / Nachträge / Medizinische Schriften.

o Band VII/2: Entwürfe, Vorfassungen und Notizen 1932-1956 und Register.

Epistolarios

Zahlreiche Briefe sind überliefert und zu großen Teilen veröffentlicht. Die Briefe werden mehr und mehr als Teil des Werks anerkannt. Hervorzuheben ist der Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Oelze.

* Ausgewählte Briefe. Mit einem Nachwort von Max Rychner. Wiesbaden 1957

* Briefwechsel mit Paul Hindemith (Briefe Bd.III). Hg. von Ann Clark Fehn, mit einem Essay von Dieter Rexroth. Wiesbaden/München 1978

* Briefe an F.W. Oelze (Briefe Bd. I-II/2; Bd.I: 1932-1945, Bd. II/1: 1945-1949, Bd. II/2: 1950-1956). Hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, mit einem Vorwort von F.W. Oelze und einem Nachwort von Harald Steinhagen. Wiesbaden/München 1979f.

* Briefwechsel mit Max Rychner: 1930-1956. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1986

* Briefe an Tilly Wedekind 1930-1955 (Briefe Bd.IV). Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Marguerite Valerie Schlüter. Stuttgart 1986

* Briefe an Elinor Büller 1930-1937 (Briefe Bd.V). Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Marguerite Valerie Schlüter. Stuttgart 1992

* Gottfried Benn / Egmont Seyerlen, Briefwechsel 1914-1956. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Schuster. Stuttgart 1993

* "Hernach". Gottfried Benns Briefe an Ursula Ziebarth. Göttingen 2001

* Briefe an Astrid Claes 1951-1956 (Briefe Bd. VI). Stuttgart 2002

* Briefwechsel mit dem MERKUR. 1948–1956 (Briefe Bd. VII). Hg. von Holger Hof. Stuttgart 2004

* Gottfried Benn - Thea Sternheim. Briefwechsel und Aufzeichnungen. Mit Briefen und Tagebuchauszügen Mopsa Sternheims, Hg. von Thomas Ehrsam. Göttingen 2004.

Obra traducida al español

Casi todos los datos que se reproducen a continuación, fueron tomados de José Manuel Recillas, Los senderos interiores, México, 2006.

* Doble vida y otros escritos autobiográficos. Breve Biblioteca de Respuesta, 45. Barral. Barcelona, 1972.

* Ensayos escogidos. Selección y traducción de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin. Estudios Alemanes. Alfa. Buenos Aires, 1977.

* Gottfried Benn. Antología. Selección y traducción de José Manuel López de Abiada. Los poetas, 47. Ediciones Júcar. Barcelona, 1987.

* Poemas. Selección, traducción y epílogo de Verónica Jaffé, en colaboración con Yolanda Pantin. Ediciones Angria. Caracas, 1989.

* Morgue. Traducción y epílogo de Verónica Jaffé. Fondo Editorial Pequeña Venecia. Caracas, 1991.

* Breviario. Traducción de Antonio Fernández, Edicions 62, Península, Barcelona, 1991.

* Poemas estáticos. Traducción de Antonio Bueno Tubía. Ediciones Libertarias, Prodhufi. Madrid, 1993.

* El Yo moderno y otros ensayos. Prólogo y traducción de Enrique Ocaña. Textos y Pre-textos, 413. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1999.

* Trayectoria de un intelectualista. Presentación y traducción de José Manuel Recillas. Las cascadas prodigiosas, 41/Cuadernos de Montaigne, 2. Obras de Gottfried Benn, tomo I. Ediciones Verdehalago y Ediciones Ensayo. México, 1999.

* La palabra es el falo del espíritu. Aforismos. Presentación, selección y traducción de José Manuel Recillas. Las cascadas prodigiosas, 42. Obras de Gottfried Benn, tomo II. Ediciones Verdehalago y Universidad Autónoma de Puebla. México, 1999.

* Postludio. Prólogo y traducción de Eustaquio Barjau. La Cruz del Sur, 503. Editorial Pre-Textos. Buenos Aires, 2001.

* Poesía. Selección, presentación y traducción de José Manuel Recillas. Material de Lectura, # 206. Poesía Moderna. UNAM, 2005.

* Morgue. Traducción y prólogo de Jesús Munárriz. ZUT Ediciones. Málaga, 2008.

* Un peregrinar sin nombre. Ein Wallen, namenlos. Obra selecta. Estudio introductorio, edición, traducción y notas a pie de página de José Manuel Recillas. Tomo 1: Poesía (ISBN: 978-607-7735-14-4), Tomo 2: Ensayo y Prosa (978-607-7735-15-1). http://www.lacabraediciones.com/2011/03/un-peregrinar-sin-nombre-ein-wallen-namenlos-obra-selecta/, coedición con la Editorial de la Universidad Juárez del

Estado de Durango, México/Durango, 2009, 672 pp.

Literatura

* Dieter Wellershoff. Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1958.

* Thilo Koch. Gottfried Benn – Ein Biographischer Essay München: Albert Langen, Georg Müller Verlag 1957.

* Walter Lennig. Gottfried Benn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1962 (18ª ed. 1994).

* Jürgen Schröder (germanista). Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation. – 2ª ed. – Tübingen : Universitätsbibliothek Tübingen, 2009 [1ª ed. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1978.

* Jürgen Schröder. Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Person, Werk und Zeitgeschichte. Tübingen: Stauffenburg, 1986.

* Hans Egon Holthusen. Gottfried Benn: Leben, Werk, Widerspruch. 1886–1922, Stuttgart (Klett-Cotta) 1986.

* Edgar Lohner. Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns.. Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1986.

* Klaus Theweleit. Buch der Könige, Bd. 1. Orpheus und Eurydike. Basilea / Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern. 1988.

* Hugh Ridley. Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion. Westdeutscher Verlag, 1990.

* Werner Rübe. Provoziertes Leben. Gottfried Benn. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1993.

* Klaus Theweleit. Buch der Könige, vol. 2. Orpheus am Machtpol. Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern. 1994.

* Karl Schwedhelm. Gottfried Benn, Essay und Dokumentation (1980/81), Aachen: Rimbaud, 1995.

* Helma Sanders-Brahms. Gottfried Benn und Else Lasker-Schüler. Rowohlt Berlin 1997.

* Fritz J. Raddatz. Gottfried Benn. Leben – Niederer Wahn. Eine Biographie, Propyläen Berlin 2001.

* Gunnar Decker. Gottfried Benn. Genie und Barbar. Biographie. Aufbau Verlag, Berlin, 2006.

* Helmut Lethen. Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit. Rowohlt Berlin 2006.

* Joachim Dyck. Der Zeitzeuge. Gottfried Benn 1929–1949, Wallstein Göttingen 2006.

* Wolfgang Emmerich. Gottfried Benn. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek, 2006.

* Christian Schärf. Der Unberührbare. Gottfried Benn – Dichter im 20. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis 2006.

* Holger Hof (ed.) Benn. Sein Leben in Bildern und Texten Klett-Cotta, Stuttgart 2007.

* Nele P. Soerensen. " Mein Vater Gottfried Benn". Limes Verlag, Wiesbaden 1960

* Jochen Strobel: Dichter mit Doppelleben. Una sensación literaria - lo que tiene la Marburger Auftritt Gottfried Benns nennen, der vor 125 Jahren geboren wurde und vor 60 Jahren an der Philipps-Universität darüber sprach, wie Gedichte entstehen. Warum machte der Vortrag derartig Furore? In: Marburger UniJournal, Nº. 36, septiembre 2011.

* Holger Hof. Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis. Eine Biographie. Klett Cotta. Stuttgart 2011.

* Benn-Jahrbuch. Eds. de Joachim Dyck, Holger Hof, Peter D. Krause; Klett-Cotta, vol. 1: Stuttgart 2003, ISBN 3608936114; Bd. 2: Stuttgart 2004.

* Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Ed. de Matias Martinez, mit Essays von Regine Anacker, Michael Ansel, Moritz Bassler, Dieter Burdorf, Joachim Dyck, Michael Eskin, Marcus Hahn, Theo Meyer, Thorsten Ries, Hans Dieter Schäfer, Joachim Vahland, Silvio Vietta; Wallstein Göttingen 2007.

Gottfried Benn o el ensayo como forma estética

Enrique Ocaña

«El arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.»

Friedrich Nietzsche

En un cébre ensayo Gottfried Benn ha llamado la atención sobre una peculiaridad esencial del yo lírico moderno, a saber: el vínculo existente entre composición poética y actividad reflexiva. Al decir de Benn, en la literatura moderna abundan los ejemplos de autores para los cuales lírica y ensayo gozan de la misma relevancia e, incluso, se diría que se condicionan respectivamente. Sin pretensión de exhaustividad cita a poetas como Valéry, Elio, Pound, Baudelaire, Mallarmé y Poe. Estos y otros nombres ilustran un interés tanto por la creación lírica como por la reflexión ensayística sobre el proceso de invención poética. Se trata pues de un rasgo propiamente moderno, mas no universal, pues ni Platen ni Keats cultivaban esa diplopia. Aun así no cabe ignorar la pertenencia de nuestro autor a una tradición ensayística propiamente alemana que se remonta a Goethe, Schiller, Novalis, Schlegel, Heine, Nietzsche y culmina en figuras como Hofmannstahl, Musil, los hermanos Mann o los Jünger.

Sin embargo, Benn no reduce el ensayo a mero vehículo útil para manifestar su poética, difundir novedades estéticas o ejercer la crítica literaria. Benn potencia la capacidad expresiva de su prosa ensayística y la convierte en un medio para la polémica y la sátira, el sarcasmo y la ironía. Su crítica agresiva de la época ha asimilado los valores de precisión absoluta y constructividad del mundo de la técnica. Frente a la fácil etiqueta de reaccionario o fascista no cabe omitir que el poeta expresionista trabajó sin pausa en la labor de destrucción del valor de mercancía y del cariz fetichista de la literatura mediante la tecnología autoconsciente de su prosa. Sobre este rasgo han llamado la atención tanto Max Bense como Theodor W. Adorno.

Como experimentación estética moderna el ensayo de Benn juega a transgredir los límites convencionales entre géneros Así como su poesía incluye materias y vocablos circunscritos tradicionalmente en el coto del ensayo –incluidos vocablos científicos y técnicos- sus piezas ensayísticas se confeccionan según la técnica de un montaje donde no es difícil descubrir elementos formales y materiales asignables a una obra lírica. En su primera producción ensayística resulta evidente el gesto expresionista. El naufragio de la civilización europea, experimentado con ánimo apocalíptico, se hace sentir en el ritmo asincopado de la propia escritura, en su trepidante acumulación de sustantivos. El anarquismo poético atenta contra el orden impuesto por las leyes de la retórica, el dictado de la fantasía creativa se opone a la rigidez expositiva. El ensayo no discurre pacíficamente sobre los cauces de la exposición articulada del concepto, sino que la trama argumentativa sufre irrupciones propias de la visión poética: la continuidad del discurso se fragmenta frecuentemente gracias a un juego calculado de libre asociación y constante provocación de convenciones sintácticas y léxicas. La peculiar técnica de montaje empleada por Benn para la construcción de ensayos como los dedicados a Goethe o al mundo dórico practica un trabajo de ocultamiento de fuentes y citas textuales que ha llevado a algún intérprete a sugerir cierta laxitud en asuntos de propiedad literaria. Ya en *El yo moderno* Benn parafrasea el capítulo sobre Dioniso de *Psyche*, el célebre estudio de E. Rohde sobre el origen de la creencia en la inmortalidad del alma en fiestas, cultos y misterios de la Antigüedad griega. Con todo, el método de composición constituye un procedimiento de selección y recepción que hace del préstamo rayano en el plagio un elemento creativo. Felizmente para el lector, si no para el investigador, la poética

ensayística de Benn no se doblega a los rituales de cortesía o pleitesía académica.

Sin duda, las meditaciones sobre la poesía constituyen una de las aportaciones más significativas de la obra ensayística del poeta alemán, cuestión sobre la que la presente antología contiene valiosas sugerencias. De hecho un ensayo como *Problemas de la lírica* (1951) ha ejercido una influencia decisiva sobre toda una generación de poetas que comenzó su obra en la segunda mitad del siglo XX e incluso me atrevería a afirmar que aún atesora un acervo de pensamientos capaces de inspirar la labor literaria, crítica y reflexiva de nuevas generaciones. Se lo ha considerado como la *ars* poética de toda una joven generación de poetas al par que clave imprescindible para entender la poética de la lírica post-expresionista recogida en títulos como *Statische Gedichte* (1948) *o Apréslude* (1955). Sin embargo el interés de Benn no se reduce a los problemas estéticos planteados por el proceso de composición poética o a la pregunta concreta sobre cómo se construye un poema. Un rasgo que sorprende es la variedad del material ensayístico de Benn, su amplitud de lecturas y su riqueza de conocimientos que no se limitan a las disciplinas humanísticas. Su saber ecléctivo se nutre de teorías biológicas, psicoanalíticas (Freud y Jung), antropológicas (Levy Bruhl) y paleontológicas. Así entre los escritos anteriores a la Primera Guerra Mundial figuran títulos como *Contribución a la historia de la psiquiatría* (1910), *Sobre la historia de las ciencias de la naturaleza* (1911) o *Psicología médica* (1911).

Marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial en el frente belga, cuya evocación está ya presente en *El yo moderno* (1920), el joven poeta inicia una reflexión ensayística inseparable de su obra poética y narrativa. Quizá no haya sido accidental para el comienzo de su andadura poética el hecho de que Benn, oriundo de una familia de pastores protestantes, estudiara durante un semestre teología, antes de matricularse en la Academia de medicina. Semejante alquimia no podía engendrar un veneno más fatal. Como muchos otros intelectuales alemanes de origen protestante, Benn practica el auto-tatuaje: dibuja monstruosidades nihilistas sobre su proba epidermis pietista. Lacerado por los cadáveres de la Morgue, el tratamiento de enfermedades venéreas y el examen de suicidios como médico militar, su verbo poético se complementa con una actividad ensayística cuyo objetivo prioritario es la posibilidad de superar el nihilismo o al menos explotarlo estéticamente.

Como el protagonista de sus primeros relatos, el médico Rönne, Benn ya no puede creer ni en el evangelio de los predicadores ni en la teología redentora de la ciencia médica. La instancia misma desde la cual se imparte sentido, monopolizada durante siglos por sacerdotes, por curanderos del alma, sufre un revés mortal en la modernidad. Sólo los dioses del arte moderno parecen compensar el dolor de la existencia y el mal del absurdo ofreciendo un sucedáneo de redención intramundana. Como señalara Max Weber, tomando como ejemplo el esteticismo de Stefan George, el arte moderno compite directamente con la religión de salvación al ofrecer una redención de la cotidianidad y sobre todo de la presión creciente del racionalismo teórico y práctico. No es extraño, pues, que esta posición hayua sido juzgada por el sociólogo alemán “como un ámbito de goce irresponsable y de soterrada falta de amor” que tiende a convertir los juicios éticos de valor en juicios de gusto, o simplemente a eludir la responsabilidad moral e incluso la validez universal tanto de la norma ética como de las pretensiones de verdad del conocimiento.

A pesar de ser ésta una forma de nihilismo incompleto e incluso discutible, en tanto pretende una autonomía absoluta de la esfera estética sobre el ámbito ético-político, Benn no fue un esteta iluso. No debe confundirse la *Überwindung* preconizada con una *restitutio* estética del universo de valores perdidos. En todo caso cabría hablar del arte como fenómeno de compensación antes que de restauración. Por mucho que el poema se presente como un nuevo absoluto con pretensiones redentoras y el arte como única

actividad metafísica capaz de conferir sentido y forma a la existencia, Benn llevó a su obra el consejo que Schopenhauer había dado al optimista leibniziano: visitar hospitales, lazaretos, cámaras de martirio quirúrgico. Su vena expresionista torturó todo idilio posible con estas incursiones por los barrios bajos del organismo. Como F. Céline, otro caso afortunado de doble existencia escindida entre profesión médica y vocación literaria, Benn desnudó con cinismo lo que las convenciones sociales, morales y religiosas cubrían pudorosamente, haciéndose eco de cierto pasaje de Nietzsche: "¡Qué sabe el hombre a la postre de sí mismo! ¡Ni siquiera es capaz de verse a sí mismo cabalmente, tendido como está dentro de una campana de cristal ilumiada! ¿No le soslaya la naturaleza el conocimiento de la mayor parte de las cosas, incluso por lo que a su cuerpo se refiere, confinándolo, al margen de las circunvoluciones de sus intestinos, el rápido flujo de los torrentes sanguíneos, las vibraciones de las intrincadas fibras, a una conciencia tan orgullosa como falaz?".

Sería simplificador reducir este "nihilismo" a una suerte de regresión nacida de un biologismo político de filiación nazi. Lo cual no es óbice para reconocer el hecho indudable de que Benn formuló en sus ensayos un programa de estetización de la política, como respuesta en gran medida al imperativo comunista de politización del arte, en un contexto inquietante como fue el final de la República de Weimar y el ascenso de Hitler al poder. Sin embargo, el propio Walter Benjamin, inclinado al uso de tales categorías críticas, reconoció también que el nihilismo de Benn "había surgido del shock que las entrañas del cuerpo imparte a quien trata con ellas". Es fácil advertir tras la óptica del médico, donde las tremendas alegorías del Barroco resucitan sobre las salas forenses del expresionismo, a la figura del artista sensible, que se resiente de un shokc: el dolor creciente provocado no sólo por la Naturaleza, sino sobre todo por la Historia. Parafraseando a Benjamin, podría decirse que el expresionismo de Benn comparte con la alegoría barroca el ser una forma de representación profana de la historia como historia de sufrimiento. A este respecto resulta especialmente instructivo el ensayo de 1942, titulado *Zum Thema: Geschichte*, incluido en esta antología, donde Benn se opone a cualquier intento ideológico que, bajo la forma de filosofía de la historia o *Lebensphilosophie*, pretenda dotar de sentido y finalidad a un proceso histórico ineluctablemente fragmentario, azaroso y caótico. A su vez este escrito ilumina el extrañamiento y deserción frente a la historia que caracteriza a los protagonistas de relatos tan capitales como *Weinhaus Wolf* (1936), *Roman des Phänotyp* (1944) o *Der Ptolomäer* (1947).

Frente al duelo provocado por la Historia el sujeto moderno parece aspirar a un retorno a sustancias sin pretensiones de imponer su yo, como canta una cébre estrofa de *Gesänge* (1933): «Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären». Así le ocurre al protagonista de una novela temprana de E. Jünger, *Sturm*, el cual enfrentado al sufrimiento de la guerra deseaba devenir simple animal, planta, vida apenas evolucionada, pues odiaba la idea de una evolución que conduce a organismos y cerebros cada vez más refinados y complejos y por tanto a una ilimitada capacidad para sentir tormento. Si la filosofía moderna movilizó al sujeto a partir del motor del dolor, los herederos de la Ilustración comenzaron a sentir en propia carne el ponzoñoso aguijón, desgarrados entre el imperativo de la acción y el ansia de nirvana, entre el mundo de la Voluntad y el mundo como Ensoñación, entre la regresión a la inconsciencia y la responsabilidad de la autoconsciencia. Este anhelo de regresión hacia estratos de vida elemental y mítica, incluso a realidades pre-orgánicas, caracteriza la poética y la ensayística del joven Benn que, como su cínica apología de la "doble vida", presupone un contexto sociológico decisivo para comprender la presentación del artista como un ser asocial, monológico y anti-histórico. El ensayo que da título a esta antología es una clara muestra: *El yo moderno.*

Mas la evolución de su obra ensayística abandona el inicial nihilismo regresivo y se templa al fuego de un deseo de

trascendencia abierto a una nueva espiritualidad. A juicio de Benn, la historia del nihilismo está intrínsecamente unida a la biografía del yo occidental, a su configuración monoteísta y a su aislamiento y oposición respecto a lo real. Benn diagnosticó este proceso como "catástrofe esquizoide" o "neurosis occidental de destino". Como formularía en su *Akademierede* (1932), se trata de un proceso de "descomposición de la realidad" (*Realitätszerfall*) que mantiene relaciones de parentesco con los conceptos de "péridida de mundo" *(Welt-verlust*) de H. Arendt o con el proceso schmittiano de "desasentamiento" (*Ent-ortung*) o "superación del espacio" (*Raum-aufhebung*). Esta desintegración de la realidad perceptible en la obra pictórica de cubistas como Picasso y expresionistas como Dix tiene su correlato en los desarrollos coetáneos de la teoría de la relatividad y la física cuántica que no pasaron desapercibidos para Benn. En efecto, la prosa experimental es incomprensible sin este contexto al que el poeta alemán dedicaría ensayos como *Physik y Bezugssisteme*, ambos de 1943, además de otras referencias dispersas a lo largo de toda su obra. Ciertas corrientes de pensamiento en Occidente, radicalizadas a partir de la muerte de Goethe, son responsables de una cosmovisión escindida, en cuya virtud el yo, interpretado en su fase terminal bajo forma darwiniana, sólo veía en la naturaleza "materia explotable" en la lucha por la supervivencia. En el relato que nos ofrece el poeta alemán de la biografía del yo, Goethe y Nietzsche representan dos capítulos esenciales: el primero encarna la última forma de existencia pre-nihilista, como recuerdo de una época donde espíritu y naturaleza, razón y sensibilidad, ciencia y arte, concepto e intuición aún no se han escindido, y el segundo da cuerpo a la experiencia nihilista y a la disolución del sujeto y la realidad. Superada su fase regresiva el espíritu educado en el "pensamiento intuitivo" de Goethe y en la "metafísica del artista" de Nietzsche no añora un regreso al útero materno de una naturaleza inconsciente sino la configuración lúcida de la vida. El espíritu no sueña con disolver su identidad en la placenta originaria, en éxtasis dionisíaco, sino con dar forma a la vida en la obra de arte, con cincelar lo absoluto en formas acendradas, en "imagen, verso y son de flauta", enfrentándose incluso a situaciones bionegativas, letales para la supervivencia biológica. No es accidental que Goethe y Nietzsche fueran tema de meditación ensayística por parte de un autor como Heinrich Mann, objeto de veneración de Benn, a quien dedicó un breve relato y un polémico ensayo: *Heinrich Mann. Ein Untertang* (1913) y *Heinrich Mann zum sechzigsten Geburstag* (1931), respectivamente. A pesar de situarse en sus antípodas en lo que atañe a las relaciones entre arte y poder, el "espíritu constructivo" de Benn hizo suyas las siguientes palabras del hermano de Thomas Mann: «¡Todo lo que tuvo que concurrir para que surgiesen guerreros por el espíritu! Hombres nórdicos penetrados por la sangre y todavía más por la cultura del sur. La síntesis de Europa. El linaje poderoso como en el sur, pero contada su capacidad artística proyectada sobre el espíritu. El espíritu no es aquí el espectro evanescente que conocemos nosotros los alemanes, bajo el cual la vida discurre plúmbea. El espíritu es la vida misma, él la forma incluso a riesgo de reducirla. Siempre es posible que la justicia dañe la vida y que la verdad conduzca a los abismos» (Thomas Mann, *Por una cultura democrática. Escritos sobre Rousseau, Voltaire, Goethe y Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia, 1996)

Sin embargo, la admiración sincera de Benn por Heinrich Mann no impidió que en ensayos como *Mundo dórico* (1934) travistiese su "espíritu constructivo" con los ropajes del espíritu faústico y autoritario que tanto despreciaba el autor de *El súbdito*. Su miopía para evaluar los asuntos de la cosa pública y acaso el error de pretender contemplar el ámbito político desde la óptca solipsista y amoral del esteta le llevó a apoyar durante un breve período a los titulares del Tercer Reich, los mismos individuos que no duraron en perseguirlo como representante del "arte degenerado". Por este motivo resulta tan patético el esfuerzo de Benn por rehabilitar el movimiento expresionista ante

los representantes de la política cultural nazi en *Confesión de expresionismo* (1933).

Como el Heidegger de *El origen de la obra de arte*, Benn se inclinó más hacia un "nacional-esteticismo" que hacia un nacional-socialismo: el arte como *techne* debía contribuir a "poner en obra" (*ins-Werk-setzen*) a la comunidad gracias a un proceso de auto-formación y auto-producción. Mas pronto cambiará su actitud vacilante y ambigua, forzado a retirarse de la vida pública y eligiendo el ejército como forma aristocrática de la emigración, según máxima acuñada por el propio Benn. *Sobre la historia* (1942), *Vida provocada* (1943) o *Nietzsche, cincuenta años después* (1950), ensayos todos ellos incluidos en esta antología, son una buena muestra del denuedo con el cual Benn, desde el refugio de la tan citada emigración interior, intentó alejarse de su inexplicable confianza en la capacidad del Estado nacional-socialista para transfigurar el pueblo alemán en una obra de arte total, para realizar históricamente el nietzscheano "Olimpo de la apariencia" (*Olymp des Scheins*), saludado en *Rede auf Heinrich Mann* (1931). No cabe olvidar que *Mundo dórico. Una investigación sobre la relación entre arte y poder* es contemporáneo de texto de M. Heidegger como *El origen de la obra de arte* o de W. Benjamin como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*

Su posterior crítica a Nietzsche como inspirador de la utopía biologicista de la cría (*Zucht*) de una raza de Superhombres, incomprensible para un intérprete ecuánime, es en realidad una auto-crítica en virtud de la cual su ensayística vuelve a acercarse a uno de los rasgos fundacionales de este género: el tono de confesión. Pero ya en los ensayos de los años treinta caba reconocer elementos refractarios a la retórica del nacional-socialismo, como demuestra la polémica teoría del sujeto genial en tanto producto del mestizaje racial y la degeneración fisiológica, formulada en *El problema del genio* (1930). Asimismo su discutible interpretación de la Antigüedad griega por mediación de Taine, Burckhardt, Rohde y Nietzsche no sólo desnudaba con cinismo los aspectos brutales ocultos tras la recepción ilustrada y humanista del mundo clásico, sino que obligaba a la grecomanía alemana exaltada por la propaganda viril y militarista del nacional-socialismo a encarar su trasfondo homoerótico, si no abiertamente homosexual. Ese culto a los cuerpos marciales y olímpicos de los varones del nuevo Reich, su pedagogía dórica dirigida a las juventudes hitlerianas rebosa, como sugiere Benn, sentimientos de pederastia reprimida.

En general la visión del mundo griego en la obra de Benn evoluciona desde una reelaboración de motivos dionisíacos como respuesta a los sufrimientos de la autoconciencia nórdica hacia una mayor aceptación del elemento apolíneo como mito esencial para una poética de la forma estética. Frente a la disolución del yo en lo informe, su fusión báquica en el cosmos, celebrada en los estados de Rönne, en sus comuniones orgiásticas con el azul oceánico de un mítico Sur, Benn apuesta por los mitos griegos que fortalecen la autodisciplina formal del espíritu, la vigilia de la autoconsciencia, el sentimiento estático de la existencia. Se trata de un giro desde Narciso a Prometeo a través de Orfeo y Odiseo, desde el abismo de las diosas matriarcales abierto tras la Primera Guerra Mundial hacia la figura patriarcal y solar de *Palas* (1943). Este desplazamiento de la interpretación del mundo griego, sensible a los avatares del contexto político del Estado totalitario y su final catastrófico en la Segunda Guerra Mundial, presupone la defensa de un dualismo entre espíritu y vida que Benn expresará sucintamente en su afirmación según la cual "aquello que vive es distinto de aquello que piensa". A partir de esta nueva toma de conciencia el cuerpo deja de ser la gran Razón, el espíritu se exilia de la vida biológica y social, tanto de la historia natural como de la política, para enclaustrarse en la soledad del cenobio del arte puro. No en vano la reducción de la esencia de los político a lo orgánico, la organicidad de la *Gemeinschaft*, ocultaba la verdad del totalitarismo y su comprensión del Estado como obra de arte total o totalidad viviente. Por otra parte, nunca los artistas habían meditado tanto sobre el

espíritu y lo espiritual como en el período de las primeras vanguardias estéticas. Anhelo de transfiguración de la materia, antinaturalismo, neoplatonismo, mística del espíritu constructivo: todo ello acerca la estética de Benn a ciertos artistas plásticos como Piet Mondrian, Malewitsch o Kandinsky, autor este último de una obra con un título significativo: *Über das Geistige in der Kunst* (1913).

También la experimentación con drogas, sobre la que Benn escribirá un texto pionero en la historia de la "farmacia utópica", se concibe como un privilegio del espíritu en constante provocación de la vida. "Cerebros potentes no se fortalecen con leche, sino mediante alcaloides", dice Benn tras comentar una noticia periodística sobre el reparto de productos lácteos a las madres arias que proporcionaban nuevos vástagos al Reich. Ese Estado –como otros de cuño democrático- considera la ebriedad inducida por "drogas" como causante de enfermedad y muerte. Unos y otros justifican su biopolítica desde criterios médicos, apelando a una ideología decimonónica que quiere controlar hábitos salutíferos. Sin embargo, este celo paternalista, dice Benn, no puede competer a un Estado, responsable de atroces guerras, pues esta matanza masiva, con certeza, provoca un daño más irreparable a los intereses del individuo y de la comunidad que el que se derivaría de experimentos sobre los efectos intensificadores de fármacos y sustancias naturales. Como en su nueva interpretación de la experiencia estética, la provocación farmacológica de la vida no sueña con regresiones, sino con una ampliación e intensificación de la conciencia no rutinaria. Sin embargo, Benn nunca abrazó la fe ingenua en que estados anómalos de conciencia como alucinaciones sean en cuanto tales generadores de arte. El acendramiento de la forma estética es privilegio de Apolo, no de Dionisio.

Valgan estas palabras introductorias para transmitir al paciente lector una idea aproximada sobre la responsabilidad que entraña dar a conocer la obra de Benn. Verter su obra ensayística al castellano supone una labor no menos ardua que traducir su obra lírica, pues, como hemos indicado anteriormente recurriendo a Max Bense, su prosa experimental alcanza el grado de rigor y pureza exigido por el género poético. Quizás esto explique la escasa atención que ha merecido la obra de este clásico de la literatura alemana en nuestros pagos, salvo contadas excepciones (*).

Ciertamente, el estilo expresionista del poeta germánico, la osadía con la cual reta las posibilidades expresivas de su lengua materna y juega con las convenciones léxicas, sintácticas y ortográficas no facilita la tarea del traductor ni siquiera la del lector alemán. En ocasiones nos vemos obligados a traicionar la fidelidad a ciertas peculiaridades de la escritura de Benn para favorecer la legilibilidad castellana, mas no por ello nos hemos propuesto domesticar el espíritu salvaje del original alemán.

* Respecto a las traducciones al castellano sólo conozco una vieja y desaparecida edición sudamericana titulada *Ensayos escogidos*, Alfa, Argentina, Buenos Aires, 1973 / Versión castellana de Sara Gallardo y Eugenio Bulygin. Incluye: *Problemas de la lírica, Taberna Wolf, Los franceses, Pesimismo, Envejecer, problema para artistas, Sobre la historia, Nietzsche, cincuenta años después y Notas marginales*. En el mercado editorial español la antología poética con estudio introductorio de José Manuel López de Abiada, *Gottfried Benn,* Jucar, Madrid, 1983 [adjunta además una traducción de *Problemas de la lírica*]. Por otra parte *Doble vida y otros escritos autobiográficos*, Barral, Barcelona, 1972 (trad. Ramón Strack). Si no me falla la memoria esta casa editorial publicó también la traducción alemana de *Das Gottfried Benn Brevier*, especie de popurrí de citas y fragmentos sacados del contexto de ensayos, cartas y relatos, muy poco útil para el buen conocimiento de la obra de Benn; finalmente *Poemas estáticos*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993.

Gottfried Benn: Lutero en Prusia

José María Pérez Gay

Gottfried Benn nació el 2 de mayo de 1886, en Mansfeld (Westpriegnitz), un pueblo del nordeste de Prusia. Su padre, el pastor protestante Gustav Benn (1857-1939), había nacido también en Mansfeld. Su madre, Caroline Jequier (1858-1912), nacida en la Suiza francesa, había sido institutriz de la familia Wilamowitz; allí conoció a su futuro marido, preceptor por un tiempo en casas de la nobleza prusiana. Gottfried Benn era el segundo de ocho hijos del matrimonio. A principios de 1890, el reverendo Gustav Benn se trasladó a la iglesia de Sellin, un pueblo de la región de Neumark, en Brandenburgo.

Los hechos de la infancia y adolescencia de Gottfried Benn requieren pocas líneas. La tradición de su familia no es burguesa ni urbana. Es campesina y eclesiástica. La severidad luterana del padre impuso en su casa una atmósfera de estudio y obediencia, más bien tensa y triste. A los diecisiete años aprobó sus exámenes de bachillerato, estudió lenguas clásicas, historia, alemán y matemáticas. En otoño de 1903, Gottfried Benn se matriculó en la Facultad de Teología, pero desertó a los dos años.

A principios del siglo XX casi todos los escritores alemanes eran de formación académica, habían llegado a la literatura por el camino de la misma literatura, o de la teología y la metafísica. Gottfried Benn, no. Por esos días ingresó al ejército imperial y se graduó como médico militar. A partir de 1912 ejerció durante cuarenta años la medicina en la ciudad de Berlín. Se dedicó a la patología, la dermatología y la medicina preventiva, publicó numerosos ensayos sobre estos temas en revistas médicas de la época.

A los veinticuatro años Gottfried Benn publicó su primer libro: Morgue y otros poemas. Heine, Rilke y Hofmannsthal fueron los fervores esenciales del doctor Benn. Desde entonces buena parte de la virtud de sus poemas derivó de su música: de ahí la inutilidad —según muchos críticos— de querer traducirlos. En su ensayo “La carrera de un intelectual”, Benn escribió: “Cuando escribí Morgue era de noche, vivía en el noreste de Berlín y tomaba un curso de medicina forense en el hospital de Moabit”: un ciclo de seis poemas largos que surgieron en la misma hora, que brotaron de golpe. El profesor impartía el curso en el depósito de cadáveres, ”yo estaba vacío, hambriento...”.

Por ese entonces, Benn se enamoró de Else Laske-Schüler, la poetisa alemana de origen judío, diez años mayor que él. Else acababa de divorciarse de Herwarth Walden, gran promotor del arte moderno y fundador del “Sturm-Bewegung”, movimiento expresionista que publicó la revista Der Sturm, una de las publicaciones culturales más representativas, prestigiosas e influyentes en Alemania (1910-1932). Benn publicó sus primeros poemas en esa revista. Al año siguiente se casó con la actriz Edith Osterloh, y tuvieron una hija.

El yo tardío

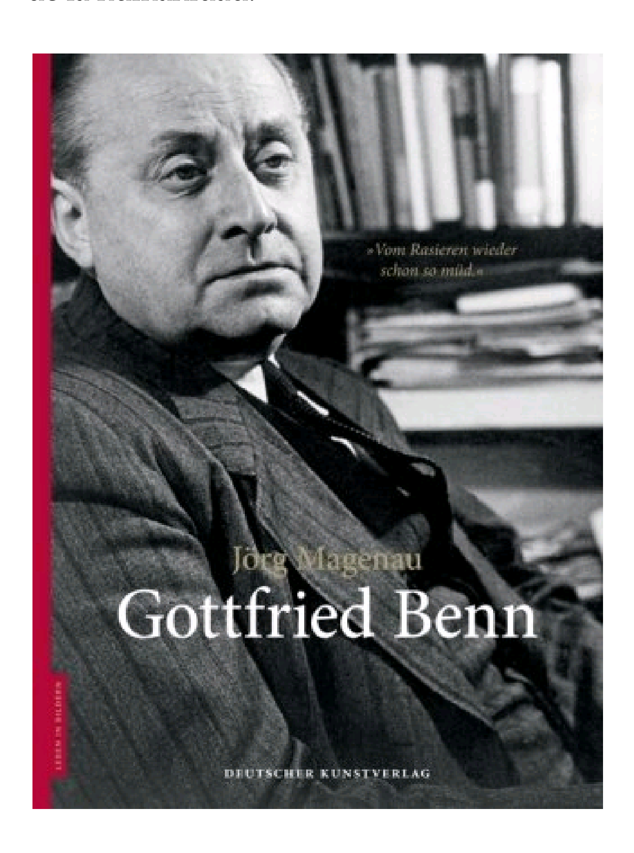
La Primera Guerra Mundial lo sorprendió en Munich. Gottfried Benn fue destinado, en agosto de 1914, a Bélgica, donde tomó parte en las campañas de ocupación del país, trabajando en el cuerpo sanitario del ejército. Por su valentía durante la batalla de Amberes se le otorgó la Cruz de Hierro. Al poco tiempo se trasladó al hospital Saint Gilles de Bruselas, donde permanecería tres años. Aunque la actividad literaria de ese periodo apenas llegó a veinte poemas, Benn recordaba esos días como los más intensos y plenos de su vida. En 1917 apareció el libro Carne, poesía reunida, donde reunió toda la poesía escrita hasta entonces. Además publicó Cerebros, novelas cortas, cuyo protagonista central es el joven médico Rönne y sus desventuras. En su autobiografía escribió: “Yo era médico en un hospital de prostitutas, un lugar totalmente aislado; vivía solo, con mi ordenanza, en

una casa confiscada de once habitaciones, tenía poco servicio, podía salir vestido de civil, no estaba unido a nadie, apenas entendía la lengua, el flamenco; caminaba por sus calles, era un pueblo ajeno y distante. De pronto, una primavera extraña, la vida comenzó a fluctuar en una zona de silencio y de perdición, habitaba en un espacio límite donde el Ser se disuelve y comienza el yo. Recuerdo con frecuencia aquellas semanas; eran la vida, no volverán más. Todo lo otro fue una ruptura permanente". En el verano de 1917 regresó a Berlín. Gottfried Benn trabajó durante algunos meses de ayudante del profesor Bernard Lesser, eminente dermatólogo del hospital de la Charité; en noviembre del mismo año, a pesar de las restricciones financieras, abrió un consultorio de dermatología y enfermedades venéreas en la calle Belle-Alliance número 12, en el suroeste de la ciudad.

Los primeros años de la posguerra en Berlín fueron los del caos y la degradación: levantamientos sangrientos, asesinatos políticos, hambre, una devastadora epidemia de gripe; inflación, devaluación de la moneda y, además, innumerables redes de negocios prohibidos. En los campos del Jardín Zoológico se ofrecía "*koks*", cocaína, la prostitución escapó al control de las autoridades sanitarias, cientos de "remolcadores" salían cada noche por el río Spree a la caza de clientes para todo tipo de locales secretos, clubes de estriptís, burdeles y casas de juego camufladas. Docenas de redadas nocturnas, miles de soldados y de oficiales licenciados y a la deriva, las luchas callejeras entre los grupos de izquierda y de derecha, las manifestaciones masivas contra las condiciones de la paz. El Estado fue incapaz de garantizar la seguridad, la República de Weimar nacía condenada a la desaparición.

Enfrentado vertiginosa e irremisiblemente a la derrota de Alemania, Gottfried Benn hizo un balance espiritual durante ese periodo del Berlín corrupto, fascinante y próspero, mitad París y mitad Chicago de los "roaring twenties": "¿Cómo se puede vivir aquí? Cumplo treinta y nueve años y me encuentro liquidado, no escribo nada —se tendría que escribir con lombrices y mierda—; no leo nada, ¿a quién he de leer? ¿A los viejos y sinceros titanes, los ícaros del espíritu anterior? Me conmueve la imagen de Occidente, que cae y vuelve a caer en la sombra [...] que hace frente al caos con su única arma: la honda de David, con la que lucha por su vida...".

Pero en esa década publicó, en la editorial de su amigo A.R.Meyer, toda su producción poética: Escombros (1924), Anestesia (1925), Desdoblamiento (1927). Aquí Benn es el maestro de la música verbal, a veces en franca oposición a los contenidos triviales. Los poemas de esa época son una permanente negación de la historia, una fascinación desmesurada ante el arte y una naturaleza inventada y exótica. La historia es, nos dice Benn, el relato insignificante del interminable, pesado y deshilvanado sueño de la humanidad.



El poema "El yo tardío" resume los terrores de ese tiempo: una trilogía ambiciosa que intenta resumir, bajo la influencia del libro La decadencia de Occidente de Oswald Spengler, la historia de los hombres desde sus orígenes hasta su aniquilación final. El Moi haïsable, el yo aborrecible, proviene del fragmento 455 de

Pascal. “Cada yo es el enemigo y quisiera ser el tirano de los otros”. Sin embargo, Benn no condena la egolatría desde una perspectiva religiosa: el yo tardío es aborrecible, porque su historia se ha convertido en una suerte de autodestrucción definitiva.

La equivocación imperdonable

Durante la década de los veinte, Benn se mantuvo alejado de la vida literaria. Siguió siendo un asiduo huésped del Romanisches Cafe, donde se reunía con sus amigos Carl Sternheim, Georg Gross y A.R. Meyer. Hacia 1932 Benn fue nombrado miembro de la Academia Prusiana de las Artes. Su obra desencadenó en esos años discusiones y polémicas, su prestigió creció en el mundo cultural berlinés. Cuando Benn pronuncia el discurso durante el banquete que la Unión de Escritores Alemanes le ofreció a Heinrich Mann, con motivo de su sexagésimo aniversario, los escritores de izquierda le hicieron una crítica implacable.

En esa ocasión Gottfried Benn escribió: “Johannes R. Becher y Ergon Erwin Kisch creen que, hoy, todos los que piensan y escriben deben hacerlo en el sentido del movimiento obrero, deben ser comunistas, deben prestar su inteligencia y su fuerza al servicio del proletariado. ¿Por qué? Los pobres siempre han querido ascender, los ricos nunca han querido descender. Mundo horripilante, mundo capitalista, desde que Egipto monopolizó el comercio del incienso, desde que los banqueros babilonios comenzaron con las operaciones monetarias: exigían el veinte por ciento de interés. El gran capitalismo de los pueblos antiguos, mundo horrible, mundo capitalista; y siempre existieron las rebeliones que hoy llamamos revolución: unas veces, las hordas en las tenerías de Esparta; otras, las guerras de esclavos en el imperio romano [...] Pero después de tres mil años de experiencia, uno puede pensar que todo eso no fue ni bueno ni malo, sino una parte del proceso de la sociedad humana [...] La historia no tiene sentido, no es un movimiento ascendente, no es el crepúsculo de la humanidad. La historia no es sino un fragmento de nuestras vidas. Esta enseñanza me parece mucho más radical que todo conocimiento, mucho más profunda y de consecuencias espirituales mucho más ricas que las promesas de felicidad de los partidos políticos”.

Cuando Hitler asumió la cancillería de la República, los nacionalsocialistas controlaron desde un principio todos los sectores del Estado. Por lo que se refiere a la política cultural, instituyeron el Ministerio de Prensa y Propaganda, bajo la dirección de Joseph Goebbels. A partir de entonces la vida cultural del país quedó sometida a una censura férrea.

El 15 de febrero de 1933 Heinrich Mann, presidente de la Academia Prusiana de Literatura, fue destituido. Al día siguiente, en señal de solidaridad, todos sus miembros renunciaron. La gran mayoría optó por el exilio, pues se sentían amenazados en su propio país. Gottfried Benn, sin embargo, no sólo siguió siendo miembro de la Academia, sino que fue designado director interino de la sección de literatura. El 24 de abril, en un programa de radio que lamentaría siempre, Benn anunciaba el final del internacionalismo literario, se burlaba abiertamente de los liberales de izquierda, proclamaba la “renuncia de la libertad de pensamiento en favor del nuevo Estado alemán” y saludaba a los nacionalsocialistas como “representantes del nuevo tipo biológico de una heroica generación de los jóvenes del futuro”.

Las protestas de los escritores emigrados fueron masivas. A partir de entonces se le consideró, además de desleal y tránsfuga, defensor del régimen nacionalsocialista. Klaus Mann —hijo de Thomas Mann— publicó entonces una carta, donde censuraba su actitud. “¿Entre quiénes se encuentra usted en la Academia? ¿Por qué ha puesto su nombre —que ha sido para nosotros la suma de la más bella poesía de los últimos años— a disposición de los nazis, cuya falta de cultura es absolutamente sin par en la historia de Europa, y de cuyo proyecto político el mundo se aparta con horror?”.

Benn se equivocó. A principios de 1935 los nazis comenzaron a atacarlo, *Das Schwarze Korps*, la revista de las SS, calificó a Gottfried Benn de “poeta degenerado, cerdo, homosexual, judío y comunista”. El ejército

era entonces, según Benn, la forma aristocrática del exilio. Unos meses después se trasladó a Hannover y se convirtió en médico de un batallón. Así comenzaban diez años de total aislamiento.

Como sus biógrafos han escrito, la caída del Tercer Reich no mejoró las condiciones de Gottfried Benn. Su pasado "ideológico" y su larga estancia en el ejército siguieron siendo una prueba de su filiación nazi. Sin embargo, "Monólogo" es acaso el poema más radical que se haya escrito sobre la Alemania nacionalsocialista. Todos sus intentos por publicar las obras escritas en los últimos diez años fracasaron, ninguna editorial le abrió sus puertas.

En 1946, Benn escribió en su diario: "Y entonces, después de tanta muerte, de tanto dolor y tanto duelo, encontré a Herta, mi tercera esposa, lo demás interesa muy poco. Si publico o no es asunto de los dioses". A principios de 1952, la editorial Limes Verlag publicó su poesía y sus ensayos, su obra comenzó a ser más conocida y leída. Sus últimos años vivió trabajando en su consultorio, dedicado por completo a la medicina.

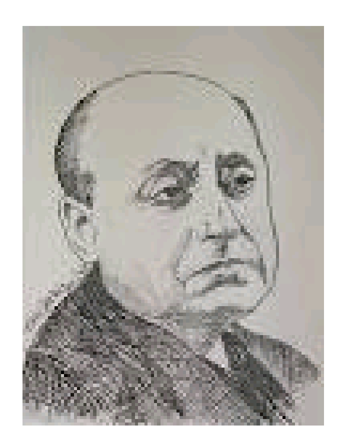
En su último libro de poemas, Aprèslude (1955), Benn escribió:

Me he preguntado con frecuencia, sin encontrar respuesta,

de dónde provienen el bien y la dulzura,

ni siquiera hoy lo sé, ahora que debo marcharme

Benn murió en Berlín el 7 de julio de 1956.



Gottfried Benn: la escritura absoluta

Antonio Ortega

La obra de Gottfried Benn (Mansfeld, 1886-Berlín, 1956) es la más vigorosamente expresiva e influyente de la literatura alemana de la primera mitad del siglo XX. Reunió en un cuerpo eficaz toda una variedad de tentativas (poesía, prosa, novela, ensayo, escritos autobiográficos, teatro, diálogos...) encaminadas a delimitar el territorio de una "escritura absoluta". Es en Doble vida, límpido y magistral relato autobiográfico, donde aclara qué entiende por "prosa absoluta": "Encontré las primeras huellas en Pascal, que habla de la creación de la belleza por la distancia, el ritmo y la entonación, 'por el retorno de vocal y consonante', 'el número rítmico de la belleza', dice, y 'perfección por la ordenación de las palabras".

Éste es el linaje de una obra que da forma a sentimientos e ideas que quizás otros construyeron, pero para Benn el arte es tan material y físico como las marcas de identidad de los cuerpos, más allá de condicionamientos políticos, sociales o ideológicos, opuesto a una imagen determinista y científica del mundo: "¡Oh noche! Yo ya tomé cocaína, / la sangre se reparte en su proceso, / el pelo encanece, el tiempo declina, / tengo, tengo que florecer en exceso / otra vez antes del pasar que confina". Una obra que estableció, con rigor analítico y precisión técnica admirables, nuevas pautas en el pensamiento estético de la modernidad, y como ejemplo, Problemas de la lírica, un verdadero testamento reflexivo.

Paradójicamente, no hace muchos años, y antes del "escándalo" de sus recientes memorias, Günter Grass se oponía a la recuperación de la figura de Benn, al que tildaba de colaboracionista con el régimen

nazi. Cierto es que su radicalidad le hizo creer en la renovación de las ideas nacionalsocialistas, y en apenas un año, antes de su definitivo alejamiento e inhabilitación como escritor y médico por los nazis, publicó una serie de escritos de apoyo al régimen, de los que Arte y poder quizás sea el más destacado. Finalmente, despreciado también por los aliados, buscó en el ejército y la profesión médica "la forma aristocrática de la emigración".

Desde entonces y hasta su muerte, Benn experimentó esa "doble vida": médico escéptico y escritor apasionado; el mundo de la realidad cotidiana y los "mundos de expresión" de la escritura; la conciencia fragmentaria de lo real y las formas precisas del espíritu. Así, desde los primeros poemas furiosamente expresionistas de Morgue y Carne, minuciosas exploraciones de cuerpos enfermos, deformados y putrefactos, o desde los relatos de Cerebros, protagonizados por su álter ego el Dr. Rönne, fue capaz de exponer algunos claros ejemplos de la más potente, provocadora y ardua escritura de su tiempo: "El resto fragmentos, / sonidos a medias, / inicios de melodías de casas vecinas, / espíritus negros / o avemarías".

En la estela de Nietzsche y del nihilismo, en contra de la mediocridad burguesa, da voz a un sentimiento y un pensamiento trágicos, a un mundo sustentado en la biología y la historia, un mundo entre naturaleza y cultura, entre desarrollo celular y civilización que halla un desarrollo posible en su Novela del fenotipo.

Las características del hombre se revelan una obscena "flor del cráneo", surgida de una aberrante hipertrofia cerebral, pues "el cerebro es nuestro destino, nuestra tarea y nuestra maldición": la esquizofrenia, las drogas, las alucinaciones, han hecho de la realidad y del yo (léase entre otros El yo moderno) una sucesión de fragmentos desarticulados, caóticos, privados de sentido. Sólo queda una opción: la regresión al "sueño primigenio" de un sur letárgico y narcótico, o la definitiva e inflexible disciplina del arte y de la forma. Toda la obra de Benn da cuenta de esta aguda y cabal oscilación. Si la escritura es fruto de los murmullos del infierno, resplandor de cenizas, "fragmentos, / heces del alma, / coágulos de sangre del siglo veinte", cicatrices y heridas, altar del sacrificio y voluntad de decadencia; si la existencia es construir puentes sobre el vacío; si todo acaba entregado al abismo, a un devorador infinito, al poeta entonces no le queda sino tejer sin trama: "un año en el escombro de la historia mundial, / escombro del cielo y escombro del poder, / y ahora la hora, la tuya: el soliloquio en tal / poema del sufrimiento y del anochecer".

Sus Obras completas reproducen todos los textos, comentarios y notas de la Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe, edición crítica que contiene los textos publicados en vida y los inéditos, en su versión definitiva. Dado el interés que por la poesía alemana existe en el ámbito hispánico, y en concreto por la obra de Benn, esta edición de una de las voces fundamentales de la escritura moderna era, además de necesaria, casi una obligación.

Toda traducción es discutible, y más si es del alemán, una lengua difícil, plena de versiones y significados, pero José Luis Reina Palazón ha asumido el reto y el esfuerzo con dedicación y aplomo. Sus versiones, dejando de lado otras cuestiones, asumen con Benn que la "forma es el más alto contenido", por eso su declarado impulso por mantener ritmos y rimas, junto con una adecuación terminológica y expresiva envidiable, dando luz allí donde era necesario.

Como nos recuerda Valerio Magrelli, la obra benniana es capaz de unir felizmente lo más contradictorio: Broadway y azimut, barcarolas y porquerías, trust y asfódelos, y como una especie de Ptolomeo moderno reclamar que, una vez muerto, la mitad de sus cenizas fueran dispersadas al viento de septiembre y el resto conservadas en una vieja caja de Nescafé. Qué mejor justificación estética de la existencia.

Gottfried Benn, el torrente inevitable de la Patria

Eduardo Gavín

Es fácil encontrar hoy antifascistas. Nada hay más fácil, y mi profesión médica me lo ha enseñado, que diagnosticar después de saber el diagnóstico. Más tentador es, a la luz de los hechos, corregir las pruebas y conjeturas que los demás hicieron con esfuerzo.Es muy fácil juzgar en el 2011 a los fascistas de los años 30. Teniendo en cuenta el tiempo pasado y la información, sesgada o no, que nos pasaron.Gottfried Benn, sin embargo, fue embaucado, como tantos otros por la política de su tiempo. Médico cirujano de profesión, veterano de la Gran Guerra y sobre todo poeta, se había criado en un ambiente familiar propio de una familia cuyo padre era pastor protestante. El esfuerzo, el estudio y el arte formaron parte de su educación, como era habitual en las familias de clase media alta centroeuropeas de esa época. Lo bello de sus poemas es que siguen, trazando perfectamente, su biografía. Lo mismo que sucedió con la política.Aún antes de la que sería su trauma, la Primera Guerra Mundial, publica su primer libro, "Morgue", uno de los libros de poemas más oscuros que se han escrito y que resulta de obligada lectura para cualquier poeta y, por supuesto, para cualquier médico, puesto que cuenta detalladamente su formación médica, el bisturí en la carne, el pus, la muerte, el horror que todo aquello provoca al más hecho de los profesionales, mientras tenga una mínima sensibilidad e inteligencia."Morgue" le proporcionará la fama que nunca le abandonará, una fama restringida a los círculos culturales berlineses del expresionismo y futurismo, entrando en contacto con toda la potente intelectualidad de vanguardia berlinesa de la época. La Gran Guerra Europea lo aleja de los cafés berlineses hacia el frente y las trincheras embarradas, el gas mostaza y la masacre repugnante que el fin de los imperios causó entre el 14 y el 18. Su estilo expresionista continuaría, pasando por una época de ensayo e interés por la política. La derrota en la guerra, la pobreza, la fragmentación de su país, la amenaza del comunismo, al tiempo que aumentan su ya de por sí ferviente pesimismo, le llevan a un acercamiento al Partido Nacionalsocialista de los Obreros Alemanes, mostrando públicamente su apoyo al que sería el primer gobierno de Hitler. Es el momento en el que sus colegas y amigos emigran masivamente a Francia y Estados Unidos. Uno de ellos, Klaus Mann, le exige pública explicación. Y ahí, Benn se condena, cuando dice "Si mi patria escoge éste camino, quién soy yo para abandonarlo?". A partir de ahí, un breve noviazgo con el nuevo régimen que durá apenas tres años cuando su expresionismo se considera "arte degenerado y judaizante" y es condenado al ostracismo literario, obligándole al regreso en pleno a la Wehrmacht, con quien combatirá hasta el final, a pesar de su rechazo, siempre parcial por el sistema político que lleva a la patria al desastre. Durante la guerra había perdido, nuevamente a algunos familiares. Pero el golpe definitivo a su esperanza vital es la muerte de su esposa. Ante la llegada de los rusos a Berlín, decide evacuarla a la provincia. Semanas, después, sin noticias de Gottfried y ante las noticias de las violaciones que los soldados aliados y rusos practican, ella se suicida por envenenamiento. Tras la derrota, sus posiciones le pasan factura nuevamente, pues pasa a ser un autor prohibido por las autoridades americanas. Finalmente, consigue publicar en Suiza, volviendo nuevamente a ese círculo de vanguardia que siempre le reivindicó, hasta su muerte en 1956.Es necesario leer su obra con distancia y detenimiento. Con pasión poética y con vocación médica. La obra constante y dura de un ser triste y pesimista, un buen hombre y un patriota que, error tras error, fue condenando su memoria entre los amantes del buen pensamiento, tan detestados por el autor.

Gottfried Benn: la Mirada Clínica

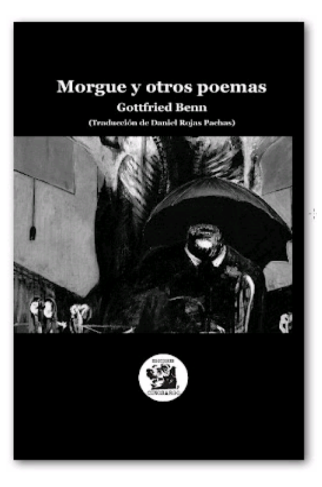
Verónica Jaffé

El poemario "Morgue" y otros poemas de Gottfried Benn (1886-1956) se publicó en 1912 en Berlín, causando un escándalo tan violento como pocos en la historia de la literatura. La edición de 500 ejemplares se agotó en una semana y fue prohibida y confiscada a en 1916. La conmoción pública le dio a este médico de 26 años una temprana celebridad. Poetas expresionistas como Ernst Stadler y Else Lasker-Schuller recibieron la publicación del libro con entusiasmo. Para el público lector, "Morgue" significó una ruptura radical con los parámetros literarios vigentes. La combinación novedosa de temas grotescos y macabros tomados de la praxis médica, con estereotipos líricos y frases tradicionalmente poéticas revelaba no sólo la posibilidad de romper y transformar el lenguaje, sino que además señalaba el vacío semántico de la expresión poética tradicional. Frases hechas, valores comunes, como "hermosa juventud", "la felicidad del primer amor", "delirio y patria", "fe amor esperanza", se relacionaban con imágenes del despojo humano, cadáveres y dolencias físicas para expresar una crítica feroz al imaginario lírico del momento, trazando un cuadro muy diferente del ser humano, de un ser desprovisto de toda trascendencia.

"Morgue" no es la primera manifestación de lo macabro y grotesco en la literatura europea. En antecedentes como "La Charogne" de Baudelaire, el poema "Morgue" de Rilke, en sus "Apuntes" de Malte Laurids Brigge o en "El día eterno" de Georg Heym presentan visiones parecidas que también ponen en duda la imagen idealista del ser humano.

Sin embargo, fue sobre todo esta "Morgue" la que representó para el naciente expresionismo alemán el salto definitivo hacia la modernidad. La destrucción y recombinación de los elementos líricos, la relación de lo horrible y lo bello, lo maligno y lo sublime y el rechazo visceral a la visión burguesa y tradicional del mundo, hicieron del poemario de Benn uno de los libros más importantes de la poesía alemana del siglo XX.

La concepción del ser humano que se revela en estos poemas, un ser reducido a carne enferma o carroña, despojado no sólo de alma y trascendencia, sino de todo valor convencionalmente relacionado a su supuesta condición de ser superior, puede leerse como extrema manifestación de un nihilismo radical. Pero detrás de la dura superficie de los versos, de los cadáveres y cancerosos, de la patología humana, surge otro tono, otra intención. Y posiblemente sea aquí donde radique la fascinación de estos poemas para el lector actual. Pues una de las motivaciones ocultas para estos juegos combinatorios se vincula con un profundo e inconfesable sentimiento de piedad, piedad con ese ser despojado y reducido a lo más carnal de su existencia. El médico Benn, consciente de la vacuidad de todo ideal, logra con la destrucción del lenguaje poético niveles más profundos de comprensión. Al describir fríamente la incongruencia evidente entre la realidad y la palabra, su mirada clínica, pero también piadosa enfrenta las terribles consecuencias de tal incongruencia. De la distancia existente entre el dolor real y el sueño ideal surge el presentimiento de una condición humana que trasciende las convenciones culturales aceptadas.



Cambalaches y recuperación de Gottfried Benn

Ana Rodríguez de la Robla

Quién podría dudar que vivimos horas de rotunda confusión. Nada es ya lo que parece: cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón. Ya lo decía Enrique Santos Discépolo, allá por los años 30, en una década plagada de señores ladrones, con seguridad no más que esta. Y es que los tangos y los boleros cuentan verdades eternas, de esas que siempre son así; los poetas también, pero lo suyo son los agujeros negros sin remedio, la total adicción al fracaso perpetuo.

El asunto, en fin, es que si ojeamos la prensa, si pisamos el mundo, si salimos de casa, nos llevamos sustos o sorpresas. Porque lo que toda la vida había sido de un modo, ahora resulta que es de otro. Y me viene esto a la cabeza cuando leo que la bella Virgen de la Anunciación de Antonello de Messina, la virgen que siempre nos conmovió con su mano extendida hacia una realidad inaprensible, hacia un sueño imposible del espectador, va a ser custodiada a partir de ahora en la Galería de Sicilia por exsicarios de la Cosa Nostra, que además impondrán su horario de visitas, porque por la mañana son vigilantes de museo y por la tarde presidiarios.

Bien está, y a tono con los tiempos y la reforma laboral, semejante pluriempleo. Podrían también llamar a unos banqueros: los zorros vigilando el gallinero. Por lo demás, quizá no esté tan mal que la Cultura sirva de instrumento de redención de descarriados; extrañas encomiendas se le han hecho a lo largo de la Historia a la Cultura –pues que ahora muy a menudo es "cultura y espectáculos"–, y más aún desde que está arrasada por las invasiones bárbaras de los economistas.

Lo curioso del asunto es que a algunos se les redime sin mirarles las vergüenzas, y mejor si las vergüenzas han sido o son de calibre, y a otros no se les perdona el respirar por muchos méritos que presenten en su hoja de servicios. A los primeros se les paga con sueldos y subvenciones; a los segundos se les restriega que una vez estuvieron donde no debían.

Andaba yo en estos días perdiéndome de nuevo en las páginas inagotables de uno de los grandes de la literatura germana, de quien además en este mismo año se cumplirá el 125 aniversario de su nacimiento, y me percataba de cómo se le ha negado el pan y la sal a pesar de su grandeza: me estoy refiriendo a Gottfried Benn, auténtica enseña de su generación, de quien no sería exagerado decir que se encuentra entre los mejores escritores en lengua alemana de la primera mitad del siglo XX.



Todavía se recuerda cómo Günter Grass, el sorprendente y sorprendido Grass, el exnazi custodio de la moral germana, se había opuesto a la recuperación en Alemania de la obra de Gottfried Benn por tildarlo de colaboracionista con el régimen de Hitler… Cosas del aturdido cambalache y sus destinos.

En realidad, practicando un ejercicio de justicia histórica, la cooperación de Gottfried Benn con el nacionalsocialismo se limitó a un escaso año de publicaciones descerebradas en pro del nuevo régimen. Arte y poder (1933) fue quizá la más destacada de ellas, y con seguridad la más sarcástica para con su propio autor, si pensamos que no mucho después Benn sería incluido por los nazis en la célebre lista de "artistas degenerados", aun con el desacuerdo de Himmler.

El escritor de Mansfeld, que se había adherido al nuevo orden político ante la expectativa de acabar con el caos reinante por doquier –apesadumbrado por la lectura de Spengler y Klages, las ideas de cultura y renacimiento nacionales le resultaban fascinantes–, empezó a abominar de la cruda realidad del nazismo ya en 1934, a raíz de los hechos acaecidos en la Noche de los Cuchillos Largos; ya entonces lo ilustró con palabras contundentes: "Qué grandioso parecía el inicio, y cuán deplorable luce todo hoy".

El fugaz contacto con el nacionalsocialismo convirtió a Benn en un intelectual despreciado por todas las facciones: la de los "buenos" y la de los "malos" por igual. Él mismo lo denunciaba asépticamente cuando, al fin, cerca ya de los setenta años y de su propia muerte, se le empezó a reconocer su indiscutible valía literaria:

> "Si, como en mi caso durante los últimos quince años, uno ha sido públicamente referido como un marrano por los nazis, como un mentecato por los comunistas, un pervertido intelectual por los demócratas, un renegado por los emigrados, y un nihilista patológico por los religiosos, uno no tiene deseos de entrar en tratos de nuevo con esta gente, y menos si uno carece de nexos con ellos".

En tales circunstancias, la vida literaria de Gottfried Benn fue tan intensa como sigilosa. Médico de profesión, sus poemas y ensayos fueron surgiendo sin descanso a lo largo de los sucesivos traslados a que se le iba sometiendo en el deseo de agotarle, de arrinconarle. Benn se acostumbró a la perpetua mudanza, también al silencio y a la oscuridad:

> "no soporto la luz, la eludo porque no puedo sumergirme en los fuertes rayos naturales; pero, también, para ocultarme de hombres y mujeres".

Desde los poemarios abruptamente expresionistas de su juventud (Carne, donde recrea la enfermedad y la muerte) a la prosa límpida, tardía y magistral de Vida doble (que incluye su indispensable "Bloque II, habitación 66"), la obra de Benn fue surgiendo mientras iba sorteando destinos, mientras pasaba privaciones, mientras atendía enfermedades venéreas en soldados y prostitutas, mientras su mujer se suicidaba con morfina y angustia.

Gottfried Benn citaba siempre aquellos versos del Réquiem de Rilke como esperanzado lema de su generación, destrozada por dos guerras mundiales:

> "¿Quién habla de victorias?/ Sobreponerse es todo". Para sí guardó la amargura de la Historia y la más oscura poesía: "En nombre de aquel que depara las horas,/ adivinado sólo cuando se desliza/ en una sombra que completa el año,/ un año junto a las piedras de la universal historia,/ escombros del cielo y escombros del poder,/ y entonces una hora suena, es la tuya: en el poema,/ monólogo del sufrimiento y de la noche".



Gottfried Benn, breve historia de la recepción de su obra en lenguas romances

José Manuel Recillas

Gottfried Benn perteneció al pequeño grupo que animaba la vanguardia berlinesa de la década de 1910. Su primera publicación tuvo cierta repercusión entre los enterados de la época. Por aquellos días, sus lectores eran escasos; para el período del reino milenario de Hitler no sólo desaparecerían sus lectores sino también su nombre de todo registro público. El colapso del Tercer Reich no mejoró su situación, pues el ejército aliado, con la misma perspicacia que los nazis, lo proscribió por su pasado, que parecía condenarlo sin importar quién fuera el juez. Aislado, sin lectores, Benn publicó fuera de Alemania su primer libro de poesía en casi una década. Los Statische Gedichte, escritos durante la década previa, en el exilio interior por un poeta al que nadie quería por ser un expresionista vinculado brevemente a los nazis, transformarían sus últimos años. El prestigio que se había forjado a lo largo de tres décadas entre el círculo berlinés de lectores enterados, se transformó súbitamente en un reconocimiento casi generalizado, haciendo de él el poeta alemán más importante de la posguerra, y una relevante figura pública, algo que nunca había sido. Al comenzar 1956, sin embargo, Benn fallece en su casa de Berlín, reconocido como el poeta lírico más importante de su generación —que bien podría llamarse Generación del 98 alemán— y como el renovador de la poesía alemana de posguerra. A partir de ese momento, la ola de su creación lírica comenzaría a expandirse, y los estudios sobre ella se multiplicarían.

Los primeros libros que aparecen en Alemania sobre Benn son ensayos biográficos y testimonios familiares de Thilo Koch (1957) y su hija, Nele Poul Soerensen (1960), así como una monografía, debida a la pluma de Else Buddeberg (1961). Sin embargo, el primer libro en que aparece como una referencia importante de la poesía lírica es el célebre estudio de 1956, Die Struktur der Modernen Lyrik de Friedrich. Esto sería el preludio del incesante desarrollo de los estudios sobre su obra, evidenciando la relevancia que esta tendrá para los estudiosos literarios tanto en la Europa anglosajona cuanto en Estados Unidos.

Al mismo tiempo, antes de su muerte en 1956, aparecerán las primeras traducciones de obra suya al danés (1951), así como al francés y al italiano (1954). A partir de ese momento, no habrá prácticamente año en que no aparezca alguna traducción o estudio sobre algún aspecto de su obra, agotándose las ediciones casi de inmediato, lo que demuestra el interés creciente por el estudio y comprensión de su obra.

Recepción en Europa

Traducciones en Francia

Las primeras traducciones en lenguas romances las debemos a Jean-Michel Palmier y a Leone Traverso [1], quienes publican respectivamente la primera traducción de Doppelleben, en Éditions du Minuit, y una selección de poesía suya, en Vallecchi, ambas en 1954. En francés la difusión de su obra no ha sido precisamente amplia ni fructífera, algo que puede explicarse, parcialmente, por la historia de las relaciones entre ambas naciones durante la Segunda Guerra Mundial, aunque este aspecto aún está por estudiarse. En 1956 Pierre Garnier publicará la traducción de Poèmes para Libraire Les Lettres, edición que será reimpresa en 1972 por Éditions Gallimard en su colección Du monde entier. La de Traverso y la de Garnier constituyen las primeras traducciones de poemas bennianos en lenguas romances. Transcurrirá casi una década antes que en francés vuelva a aparecer otra traducción de obra suya. En 1965 Robert Rovini edita en Gallimard Un poète et le monde, una selección de ensayos probablemente

inspirada en la edición precedente de Hans Egon Holthusen para Garzanti. En 1973, Seghers, la célebre editora parisina, publica la antología preparada por Jean-Charles Lombard, en su colección Poetes d'aujour d'hui, que sería reeditada en el 2003. Para 1995 Gallimard edita en su colección Du monde entier, Le Ptoléméen et autres textes, una recopilación de su producción en prosa absoluta, en traducción de Hélene Feydy. Finalmente, en 2002 Seghers, en su colección Poetes d'aujour d'hui, publica una breve antología bajo el título de Poèmes.

Adicionalmente, en 1978 en Éditions du Minuit aparece la novela de Pierre Mertens (1939), Les éblouissements, que retrata la época del expresionismo berlinés en que Gottfried Benn publicó algunos de sus más significativos poemas. Sería traducida y publicada en Berlín en 1989 bajo el título de Der Geblendete por Argon Verlag y reimpresa en 1992 por la editorial muniquesa dtv. En 1991 aparece la primer traducción al portugués brasilero, bajo el título de As duas vidas de Gottfried Benn, merced la labor de Reghina Grisse de Aghostino, para la editorial de Rio de Janeiro Paz e Terra. En marzo de 1997 Peter Halban Publishers publicará la traducción de Edmund Jephcott bajo el título de Shadowlight. No será sino hasta octubre de 1999 en que Ernst Dautel publique Etude de l'oeuvre lyrique de Gottfried Benn. Démarche scientifique et approches didactiques, publicado por Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH., cuando aparezca prácticamente la única aportación especulativa francesa al enorme caudal reflexivo sobre la obra de nuestro poeta.

Traducciones en Italia

El panorama en el ámbito lingüístico italiano es radicalmente distinto. Si la relación Benn-Francia resulta, comprensiblemente, aleatorio, la relación con Italia es mucho más consistente, fructífera y productiva. Traverso es la primera autoridad internacional en la obra de Benn en Italia, y él entregará la estafeta a sus sucesores, quienes mantendrán viva una tradición que no ha sido obviada en Alemania. Algunos comentarios sobre la obra de Benn, más bien sobre las traducciones italianas de su obra, las debemos a Montale y Pasolini, cuya opinión, en particular la de este último, resulta poco relevante por no ser un especialista. Flavia Arzeni, Giuliano Baioni, Roberto Calasso, Anna Maria Carpi, Ferruccio Masini, V. Verra, M. Pensa, G. Rizzuto, y Luciano Zagari, son algunos de los principales afluentes al caudal reflexivo proveniente del ámbito lingüístico italiano. En particular Masini, Baioni y Zagari, y más recientemente Anna Maria Carpi, son los herederos de la erudita tradición iniciada por Leone Traverso hace medio siglo. Ésta tiene su inicio con la edición de Holthusen ya citada.

En 1966 aparece Aprèslude, en traducción de Ferruccio Masini, para Giulio Einaudi editore, y un año después, en la desaparecida Sugar editore, aparece la primera edición italiana de Doppiavitta, que será reeditada en 1994, con una nueva traducción de Elena Agazzi, por Ugo Guanda editore en su colección Biblioteca della Fenice. En 1971 Masini retoma a Benn, y traduce una selección de su poesía perteneciente al periodo expresionista, bajo el título de Morgue, nuevamente para Giulio Einaudi. A diferencia de su traducción previa, ésta ya no se ha vuelto a editar desde aquel entonces. En 1972 Giuliano Baioni, otro prestigiado germanista de la Universidad de Venecia, especialista en Benn pero también en Rilke —de quien editó, entre 1994 y 1995, su poesía completa en dos hermosos volúmenes para la Biblioteca della Pleiade en Einaudi-Gallimard— y en Kafka, presentará su edición de Poesie statiche, para Giulio Einaudi, la cual incluye un ejemplar estudio introductivo, y un conjunto de notas a los poemas sumamente iluminador, que merecerá un elogioso comentario por parte de Eugenio Montale. En 1977, Luciano Zagari, un germanista de la Universidad de Pisa, publica en Adelphi, bajo el número 255 de la Biblioteca Adelphi, Lo smalto sul nulla, una amplia selección de los ensayos del poeta, que no ha vuelto a ser reimpresa. En 1981, Anna Maria Carpi, una germanista cada vez más importante de la Universidad de Venecia, realiza su primera aportación al

caudal benniano al publicar, para Il Saggiatore, su traducción de la poesía inédita —es decir, no publicada en vida—, bajo el título de Giorni primari. Ambas ediciones, la de Zagari y la de Carpi, se agotaron rápidamente. En 1986 la editorial que dirige Roberto Calasso, Adelphi, edita, bajo el número 190 de su Piccola biblioteca, Cervelli, en traducción de Maria Fancelli, con un epílogo brillantemente escrito por Calasso, y que después reproduciría en sus Quarantanuove gradini. Sería reimpreso en 1992, después de agotarse con gran celeridad. En 1989, nuevamente Anna Maria Carpi traduce a Benn, esta vez con su célebre antología previa al Tercer Reich, Flutto ebro, para Ugo Guanda en su colección Fenice contemporanea. En 1990, Adelphi edita la versión italiana de la antología de Jürgen P. Wallmann Pietra, verso, flauto, bajo el número 227 de la Biblioteca Adelphi, en traducción de Gilberto Forti. En 1998, Adelphi vuelve a editar a Benn, esta vez bajo el número 355, con Romanzo del fenotipo, en traducción de Amelia Valtolina. Finalmente, en 2003, Anna Maria Carpi vuelve a retomar a Benn al publicar, también para Giulio Einaudi, su versión de Destillationen, Fragmente.

Una mención aparte merece el trabajo crítico que es constantemente fomentado por la prestigiosa revista Studi Germanici, en cuyas páginas los principales germanistas europeos publican sus reflexiones y contribuciones sobre este ámbito lingüístico. De particular relevancia son las contribuciones de Ferruccio Masini al pensamiento reflexivo de nuestro poeta. En 1968 publica en Padua, Gottfried Benn e il mito del nichilismo, para Marsilio, una de las principales aportaciones italianas a la comprensión de su obra. En 1970 publica Itinerario sperimentale nella letteratura tedesca, para Studium Parmense. En 1977 publica Lo sguardo della Medusa. Prospettive critiche sul Novecento tedesco, para la editorial boloñesa Cappelli. En 1981 publicará Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori Tedeschi del Novecento, para Editori Riuniti. En 1986 publica para Marietti, la casa editora de Casale Monferrato, La via eccentrica - Figure e miti nell'anima tedesca, da Kleist a Kafka. En 1988 publicará para la napolitana Bibliopolis Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nichilismo. Todos estos libros están hoy fuera del mercado editorial, pero nos indican una clara preocupación por esclarecer aspectos centrales en la poética de un autor que no por nada es considerado una de las más altas cumbres líricas del siglo xx germano.

En el caso de Masini, hay que agregar las múltiples contribuciones en revistas italianas como la citada Studi germanici, y Aion, Studi tedeschi, sin pasar por alto otras revistas alemanas y colaboraciones en volúmenes críticos como el preparado por Bruno Hillebrand Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen, así como los prólogos a sus traducciones, todo lo cual lo hace la más importante autoridad italiana de la obra benniana. A su labor hay que agregar otras contribuciones igualmente significativas.

Los prólogos o epílogos de los diversos traductores italianos, en particular el realizado por Giuliano Baioni para la edición italiana de los Statische Gedichte, marca un punto de inflexión importantísimo con respecto a la forma en que se traduce y edita una obra del alemán al italiano —algo que por lo demás no es extraño en el ámbito lingüístico italiano: basta recordar la edición Adelphi de la obra de Nietzsche, considerada por los especialistas como la edición más seria de su obra, el monumental encargo de la Körner verlag a Franco Volpi para realizar el Großes Werklexikon der Philosophie, editado en Stuttgart en 1999 y editado por Bruno Mondadori en 2000 bajo el título de Dizionario delle opere filosofiche, y el extraordinario Dizionario junghiano, de Paolo Francesco Pieri, editado por la casa editorial turinesa Bollati Boringhieri en 1998—. Por su parte, es digna de mención la antología que preparó Maria Antonia Avella en 1998 para Cosenza, Da Nietzsche a Benn: poeti tedeschi tradotti da Italo Maione: tessto a fronte. Igualmente relevante es el volumen de Luciano Zagari, Gottfried Benn, un poeta della tarda modernità, editado por Edizioni ets, en Pisa en 1997, como número siete de la colección Progetti Linguistici. Asimismo, el ensayo de

Paola Capriolo sobre su obra ensayística, L'assoluto artificiale. Nichilismo e mondo dell'espressione nell'opera saggistica di Gottfried Benn, preparado para Bompiani, en Milán, en 1996.

Sin duda, una de las razones de esta proliferación de traducciones y material especulativo tiene que ver con las tradicionales relaciones que siempre mantuvieron estos dos orbes lingüísticos más que nacionales. Es un hecho que escritores, poetas, filósofos y compositores alemanes solían viajar a Italia, bien fuera en plan de reposo o bien en plan de estudio. Nombres como los de Nietzsche, Goethe, Gadamer, Mendelssohn, entre un sinnúmero, ofrecen una explicación parcial a esta relación tan prolífica y notable.

Recepción en Portugal

En portugués la respuesta a la obra de Benn será temprana, si bien escasa, en lo referente a graduados que presenten trabajos sobre su obra; no así en lo que tiene que ver con traducción de su obra. Las siguientes referencias es probable que no sean las únicas, sino aquellas a las que tuvimos acceso. Hasta donde sabemos, ninguno de estos trabajos es conocido fuera del ámbito portugués, sea brasilero o portugués.

En Portugal, la primer traducción en libro que se registra —de acuerdo a la Biblioteca Nacional de Portugal— lleva por título Poemas de Ezra Pound e de Gottfried Benn, em traduções de José Palla (1923-1955) e Carmo e João Barrento (1944), publicada en 1981 en Porto por O Oiro do Dia como número uno de su colección O aprendiz de feiticeiro [2]. Posteriormente, la siguiente traducción aparecerá en 1998 en la editora lisboíta Relogio d'Água, con el título de 50 poemas de Gottfried Benn, en traducción de Vasco Graça Moura (1942). La Fundação Biblioteca Nacional de Brasil registra el libro del profesor Horts H. Domdey, Introduçao a poesia de Gottfried Benn, publicado por la USP, Facultade de Filosofia, Ciencias e Letras, en Sao Paulo en 1996, probablemente la única aportación académica publicada en forma de libro en portugués al caudal benniano.

Adicionalmente, hay que señalar las tesis de licenciatura y maestría que guarda la Biblioteca Nacional de Portugal y las bibliotecas de las facultades donde ha habido graduadas con trabajos sobre la obra de Benn. El primer trabajo de graduación es de 1963, y fue hecho por Maria Catarina Pereira Brito como Tese de Mestrado em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, 256 páginas en torno A lírica de Gottfried Benn: do niilismo ao formalismo. Posteriormente, en 1965 Maria Salomé Figueiroa Navarro desarrolla en 256 páginas "Das eisame Ich": uma interpretação da poesia de Gottfried Benn, Tese de Licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [3]. Finalmente, en 1966, Teresa da Silveira Dias Agudo desarrollaría en 101 páginas Prosa absoluta. Um aspecto da prosa narrativa de Gottfried Benn, Tese de Licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, de la cual hay tres ejemplares disponibles en biblioteca.

Recepción en castellano

En castellano el interés ha sido tardío y poco espectacular. La primera edición en nuestra lengua no aparecerá sino hasta 1972, en Barcelona, bajo el desaparecido sello de Barral, siendo la quinceava traducción en un lapso de 21 años desde el primer traslado al danés, en 1951. Se trató de la edición de Doble vida y otros escritos autobiográficos. En 1975 se editaría la primera edición en catalán, Poemes, en Edicions 62. La siguiente traducción española la deberemos a José Manuel López de Abiada, para ediciones Júcar, en Barcelona en 1987. Se trató de la primer muestra antológica en castellano de poemas y la reproducción de la célebre conferencia Probleme der Lyrik. En 1991, nuevamente por parte de Edicions 62, la primer edición en catalán del Breviario, la antología aforística de J. P. Wallman. En 1993, aparecería la primera edición castellana de Poemas estáticos, por parte de Ediciones Libertarias. En 1999, el traductor argentino de Ernst Jünger, Enrique Ocaña, prepara la edición de El Yo moderno y otros

ensayos, para la editorial valenciana Pre-textos. El interés por la obra de Gottfried Benn en el ámbito lingüístico castellano ha sido apenas superior al que ha habido en el francófono. Es importante señalar, sin embargo, que en España ha habido un tradicional desconocimiento y desinterés por lo que se haga allende el Atlántico, llegando al extremo, para justificar este desinterés, de hablar del "mundo hispano peninsular" (A. Parada, p. 62). Ningún autor español se ha dignado a voltear a Latinoamérica y revisar el trabajo que en este mundo hispánico no peninsular se ha hecho desde los años 60 del pasado siglo, del cual esta investigación da puntual cuenta. Lo señalo no sólo por una simple defensa de lo realizado por estas tierras, sino porque en general la diferencia de calidad en ambos extremos continentales es en verdad incomparable (el prólogo de A. Parada, por ejemplo, a la Antología poética de nuestro autor, además de caótica, muestra un desconocimiento enciclopédico de la poética del autor y de su desarrollo, amén que su traducción es poco poética y de una calidad deplorable, por solo mencionar dos aspectos fallidos, de muchos otros detectados).

Del otro lado del Atlántico, en América Latina, la suerte de Benn ha sido más o menos similar. El primer texto crítico en español pertenece a Karl Gustav Gerold, Gottfried Benn: el poeta alemán, de cuya existencia sabemos porque la Biblioteca Nacional de Chile posee un ejemplar que jamás ha sido visto por estas regiones, y que ninguna bibliografía recoge. La información en red de la biblioteca no informa si es traducción ni quién sea el editor —hay que decir, en defensa de este lado del Atlántico, que las primeras traducciones se hicieron en Colombia en los años sesenta (véase el registro más adelante). La primera edición realizada entre nosotros fue en 1977, en el volumen Ensayos escogidos, una antología preparada para Ediciones Alfa por Eugenio Bulygin y Sara Gallardo. Por años, la reproducción en revistas mexicanas y antologías de ensayos, incluyendo una en la revista de Octavio Paz, Vuelta, de la célebre conferencia benniana, Problemas de la lírica, sería tomada de esta edición, en ocasiones sin reconocer la fuente original. En 1989, de donde menos se le podría esperar, de Venezuela, la profesora Verónica Jaffé, en colaboración con Yolanda Pantin, preparó la primera antología poética, para Ediciones Angria. Dos años después, en 1991, prepararía la primera edición de Morgue, para Fondo Editorial Pequeña Venecia. Para 2001, en Buenos Aires, la sección argentina de la valenciana Pre-textos reproduciría la traducción castellana de Postludio, de Eustaquio Barjau, conocido por sus traducciones de Rilke.

La situación en México ha sido similar a la del ámbito lingüístico al que pertenecemos. Octavio Paz, nuestro más generoso y lúcido poeta lo menciona en diversas partes de su obra, pero no le dedica un comentario extenso. En el prólogo a la antología de Fernando Pessoa publicada en 1961, Paz cita, por única ocasión, a Benn [4], a quien seguramente habrá leído en francés. En el prólogo a Poesía en movimiento (1966), Paz hace una comparación que parece atrevida al parangonar a Benn con Sabines: "Jaime Sabines se instaló desde el principio, con naturalidad, en el caos. Es un poeta expresionista y sus poemas me hacen pensar en Gottfried Benn: en sus saltos y caídas, en sus violentas y apasionadas relaciones con el lenguaje (verdugo enamorado de su víctima, golpea a las palabras y ellas le desgarran el pecho), en su realismo de hospital y burdel, en su fantasía genésica, en sus momento pedestres, en sus momentos de ilustración." [5] Aseveración temeraria, en principio, pues ni el expresionismo alemán ni el Benn expresionista tienen que ver con Sabines, incluyendo su relación con el lenguaje y su total lejanía de cierta cursilería y populachería que siempre ha estado presente en la poesía del mexicano, a partir de lo cual se podría suponer que Paz no conoció en realidad la poesía expresionista, tanto en sus representantes más agresivos y experimentales, como aquellos autores que, estando cercanos a éste, lo superaron; sin embargo, no se trata de una comparación en estricto sentido, sino más bien de una analogía. Por eso Paz dice "me recuerda" y

no se parece. El reproche no tiene justificación.

En 1974 aparece el que probablemente sea su mejor ensayo sobre poesía, Los hijos del limo —hoy reproducido en el primer volumen de las Obras Completas—, en donde comenta: "Me doy cuenta de que dejo de lado grandes movimientos y figuras —el futurismo italiano y el ruso, el expresionismo alemán, Rilke, Benn, Pessoa, Ungaretti, Montale, los griegos, los brasileños, los polacos... Cierto, la visión de un poeta alemán o italiano sería distinta. Mi punto de vista es parcial: el de un poeta hispanoamericano"[6]. Aquí tampoco hay lugar para reproche alguno. De todas las vanguardias de principio del siglo xx, el expresionismo es la menos conocida, y en México no existen especialistas ni germanistas que hayan escrito sobre éste. Por lo demás, hay que advertir que Benn no ha sido nunca una compañía placentera, y que el interés paciano por la poesía teutona nunca fue una prioridad, aunque, indudablemente, fue un lector asiduo de ésta a través de versiones francesas.

En realidad, la literatura germana ha recibido poca atención en nuestra lengua, y el interés ha estado más enfocado a la narrativa —Mann, Broch, Musil, Graß, Kafka— que a la poesía —con la excepción de Rilke y, en menor medida, Celan—. Así, en su célebre estudio de 1925 [7], Guillermo de Torre dedica apenas unos párrafos al expresionismo alemán, y menciona como precursores a Rilke (¡!) y a Trakl [8], dos poetas que no podrían estar más alejados estilísticamente uno del otro. En 1965, aparecería su erudita investigación sobre el mismo tema [9], en donde dedicaría más espacio tanto al expresionismo, cuanto a Benn, y dejaría de lado a Rilke como precursor del movimiento. En esta monumental investigación, De Torre menciona en la bibliografía una serie de antologías de poesía expresionista alemana realizadas por Jorge Luis Borges [10], una de las cuales menciona de manera un poco más extensa —medio párrafo— en la edición precedente [11]. Quien más escribe sobre Benn, de este lado del Atlántico, será Rodolfo E. Modern, quien publicara en 1969 uno de los trabajos pioneros sobre literatura alemana en castellano [12], comentando muchos autores y textos nunca traducidos. A Benn dedica casi siete páginas, comentando aspectos de su obra que nunca antes lo habían sido y que en su mayoría siguen sin ser traducidas.

En México, hasta 1999 aparecerían las primeras dos publicaciones de libros suyos. Casi al unísono, aparecieron Trayectoria de un intelectualista, primera parte de su autobiografía, Doppelleben, para el sello Verdehalago; y con unos pocos meses de diferencia, aparecería La palabra es el falo del espíritu. Aforismos, una breve antología de la preparada por Jürgen P. Wallmann, también editada por Verdehalago, y que antes había sido publicada parcialmente por la revista de Julio Aguilar, Ensayo, revista de la observación.

España

La Biblioteca Nacional cuenta con algunos recursos bibliográficos sobre Gottfried Benn, que en comparación con los que posee la Biblioteca Nacional de Portugal y la Biblioteca Nacional de Chile, resultan menores. Estos son los títulos que tiene a disposición del público: Breviario, traducción de Antonio Fernández, publicado en Barcelona por Península en 1991; Gottfried Benn, antología de José Manuel López de Abiada para Ediciones Júcar, en 1983; de Gottfried Willems, el volumen publicado en Tübingen por Niemeyer, en 1981: Großstadt-und Bewußtseinspoesie: über Realismus in der modernen Lyrik, insbesondere im lirischen spat werk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik seit 1965; Index zu Gottfried Benn: Gedichte, In Verbindung mit Craig M. Inglis und James K. Lyon, bearbeitet von Hans Otto Horch, publicado en Frankfurt am Main en 1971 por Athenäum Verlag; Mi piano azul y otros poemas: antología (1902-1943), de Else Lasker-Schüler. Con prólogo de Gottfried Benn, y selección y traducción de Sonia Almau Montblanc, publicado en Tarragona en 1997 por Igitur; Der neue Staat und die Intellektuellen, de Gottfried Benn, publicado en Berlín y Stuttgart en 1933 por Deutsche Verlags Auhtalt; Poemas estáticos,

publicado en Madrid en 1993, con traducción de Antonio Bueno Tubía, por Ediciones Libertarias/Prodhufi; Postludio, con prólogo y traducción de Eustaquio Barjau, publicado en 2001 en Valencia por Pre-Textos; Skygger: sene digte, oversat af Peter Poulsen, grafik af Arne Haugen Sørensen Brøndum, publicado por Brøndums Grafiske Vaerksted, en 1992; El yo moderno y otros ensayos, con prólogo y versión castellana de Enrique Ocaña en 1999 en Valencia por Pre-Textos. Una mención especial merece la Antología poética, preparada por Arturo Parada. En el aparato bibliográfico presenta un craso error, o al menos escasa información, pues hay un apartado que lleva por título "Bibliografía en español o en lenguas peninsulares" (p. 78), el cual sólo incluye, exclusivamente, algo de lo que se ha publicado en España, pero el español de España, más concretamente el de Madrid, no es ni la única lengua peninsular ni el único español que se habla en el mundo (aunque los españoles así lo piensen). No hay mención a una sola traducción hecha en el continente americano (la típica ignorancia y arrogancia hispano-peninsular), y por supuesto, con el rimbombante membrete de lenguas peninsulares se elabora la coartada intelectual perfecta para hacer caso omiso de lo realizado en Latinoamérica; por otro lado, ¿no es acaso el italiano también una lengua peninsular? ¿Qué tal el noruego o el finés? ¿Qué tal el español de la península de Yucatán o de Baja California?

Notas

[1] Para la recepción de la obra de nuestro poeta en otro ámbito lingüístico, véase Flavia Arzeni, "Il destino di Gottfried Benn nel mondo anglosassone", en I quaderni di gaia 8 (1997), Nr. 11, pp. 121-132.

[2] La ficha bibliográfica reporta los nombres de "Carmo, José Pala" y "Barrento, João".

[3] De acuerdo a la ficha bibliográfica en red de la Biblioteca Nacional, la autora aparece primero como "Machado, Maria Salome", y en el cuerpo de la obra como la registramos aquí.

[4] "Fernando Pessoa. I. El desconocido de sí mismo", ahora en Obras Completas 2. Excursiones/ Incursiones. Dominio extranjero, Fondo de Cultura Económica, México, 21994, p. 167.

[5] "Poesía en movimiento", en Obras Completas 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Fondo de Cultura Económica, México, 21994, pp. 125-126.

[6] Los hijos del limo, en Obras completas 1. La casa de la presencia. Poesía e historia, Fondo de Cultura Económica, México, 21994, p. 436.

[7] Literaturas europeas de vanguardia, Caro Raggio editor, Madrid, 11925; Biblioteca de Rescate, 1, Editorial Renacimiento, Sevilla, 22001, pp. 394 ss.

[8] Al respecto véase Walter Falk, Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl. Traducción de Mario Bueno Heimerle. Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 41. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963; véase particularmente la extensa nota 9 del primer capítulo, "La distinción entre impresionismo y expresionismo como problema", pp. 529 ss.

[9] Historia de las literaturas de vanguardia. En un solo volumen, Ediciones Guadarrama, Madrid, 11965; en tres volúmenes, Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 117, Ediciones Guadarrama, 21971, volumen III, pp. 183-221.

[10] Véase "Bibliografía" al final del capítulo correspondiente, p. 222.

[11] Op. cit., nota en p. 398.

[12] La literatura alemana del siglo xx, Nuevos Esquemas, Editorial Columbia, Buenos Aires, pp. 194-202.

[13] Por razones desconocidas, el autor que aparece en la ficha bibliográfica es "Merino, José María".

Stefan George, poeta de la Revolución Conservadora

Ángel Sobreviela

1ª parte: Exordio

Bienvenidos a la celebración de esta misa negra que con estas páginas voy a oficiar yo, Ángel Sobreviela, en honor a un poeta. Un poeta "maldito" a su pesar: Stefan George. Y es que, poco cuadraría con su personalidad, con el tono clasicista de su obra y con sus actitudes vitales, el pasar a la historia con ese apelativo de "poeta maldito" con el que aún podemos reconocer a Rimbaud o a Verlaine. George estuvo en las antípodas, en cuanto a su ecuación personal, respecto a estos personajes. No fue un amante de las actitudes espectaculares, de los gestos de provocación (y por todo ello, propagandísticos, tal y como hoy tanto se estilan). No. Su malditismo no proviene de su biografía o de una obra escandalosa, sino de los juicios emitidos sobre él, su obra y su tiempo, posteriormente a su fallecimiento. Juicios posteriores a 1945 y debidos a que su figura y obra se convirtieron en símbolo y paradigma reivindicados por el nacionalsocialismo, como precursores del mismo. Incluso, la única fundación del Tercer Reich que aún pervive hoy, es el premio de literatura Stefan George, instituido por Joseph Goebbels. Después de 1945, un telón de silencio cae sobre su figura y su obra. Es ya en 1952, y en Francia, no en su patria alemana, donde se escribe un monumental y minucioso libro sobre Stefan George y su obra, abarcando ya su trayectoria entera y conclusa; el autor fue Claude David, y el libro (*Stefan George, son oeuvre poétique*) se escribió para la *Bibliothéque de la Societé des études germaniques*. Este dato da idea de hasta qué punto las convulsiones históricas son las que realmente tornan "malditos" a infinidad de autores imprescindibles. Hay que decir que George fue ajeno a esa glorificación póstuma por parte del nuevo régimen nacionalsocialista, ya que murió pocos meses después de la toma del poder por parte del nacionalsocialismo en enero de 1933, después de haberse retirado (además ya muy enfermo) a Suiza.

Nunca buscó la ostentación, ni para congratularse con un poder cualquiera ni para escandalizar a una sociedad. En verdad, pocos poetas han sido, por el contrario, más reservados y discretos que él. También pocos han sido tan altivos y orgullosos. Harold Bloom lo compara con Dante en su solemne y arrogante pose. Gustó siempre de rodearse con un halo de aislamiento y soledad misteriosa, de una muralla infranqueable … hasta el punto de que son muchos los puntos oscuros de su biografía, de los que poco se sabe, siendo éste un caso muy particular en un autor moderno … haciéndonos recordar las lagunas y brumas biográficas de Dante o Shakespeare (a los cuales, por cierto, tradujo al alemán de forma impecable e insuperada).

Muy llamativo es el hecho, por mí observado, de que nunca han existido dos poetas a los que se haya retratado como más frecuencia de perfil que Dante y George. Y es caso del poeta alemán es más sorprendente, habida cuenta de que los retratos que de él disponemos son fotográficos. En ambos rostros, yo aprecio las mismas líneas duras de semblantes enjutos y marcados pómulos … unos ojos entornados no por la melancolía sino por el orgullo, que apenas se atreven a mirar un mundo juzgado indigno … un entrecejo prominente y una barbilla adelantada y afilada … y un labio inferior saledizo y también adelantado, como en un gesto sempiterno de arrogancia, orgullo y desdén; sólo la nariz es diferente, más delgada y aguileña en Dante, más gruesa y recta en el poeta alemán. Las fotografías que nos han legado el rostro de George de perfil, poseen por ello un innegable aire pictórico: evocan la tradición de la "efigie". Semejante anacronismo buscado y consciente, es algo que se halla muy de acuerdo con la personalidad de un poeta que ciertamente jamás se sintió pertenecer a su época, sino a una intemporalidad exclusiva de lo estético,

en un primer momento; y en un segundo momento, una intemporalidad de los valores éticos y civiles que hizo suyos en el tercio final de su vida y en sus últimos libros … en horas difíciles para su patria y, para toda Europa, *Años dicisivos* (como reza el título del último libro de Spengler).

Para situarle en el tiempo, podemos decir que nación en Büdesheim, Renania, el año 1868, de familia católica, muriendo en Locarno, Suiza, en diciembre de 1933, Renania era un territorio fronterizo. Puramente alemán, pero abierto a las corrientes e influencias culturales de países de lengua romance: Francia e Italia. Desde el principio, esto fue muy influyente en su formación.

2ª parte: La época, los nombres

Pero tras esta presentación, detengámonos para advertir que, al contrario de lo que suele estilarse en muchas monografías (o en ensayos monográficos sobre un autor, o en conferencias que se tienen por tales), no se va a hacer aquí un simple repaso biográfico del personaje, sino que se va a tratar un aspecto concreto acerca de él: y es el de conectar al poeta con el movimiento intelectual denominado "Revolución Conservadora". Además, esto resulta tanto más de interés cuanto que resultará incluso difícil hallar textos representativos de la obra de Stefan George que unan a su autor con su época en cuanto a situación cultural, y con una corriente de pensamiento determinada que hermana a multitud de intelectuales del período. Pues George, aun si fuese divulgado y su figura un poco más difundida entre nosotros los españoles, caería en manos de los "blanqueadores" profesionales, aquellos que intentan por todos los medios de disculpar y limpiar las incorrecciones políticas a muchos autores cuando sus obras y personalidades muestran alguna faceta inapropiada para el pensamiento dominante. Son célebres, por lo torpes e inútiles, los "blanqueamientos" de autores como Ernst Jünger o Ezra Pound, por ejemplo. Cuando una persona adulta y cultivada se enfrenta a un autor, tiene que saber afrontarlo de frente, con valentía, aceptándolo tal y como es, aun con todo lo que en él pueda disgustar a un tiempo histórico puntual y determinado; hay que conocer a un autor con rigurosa veracidad. Este término de Revolución Conservadora ha quedado acuñado para la historia de las ideas por el estudioso de este período Armin Mohler, durante la inmediatra segunda post-guerra mundial. Si bien, fue utilizada dicha denominación anates de las dos guerras mundiales por parte de Maurras y Dostoievski. También Thomas Mann la empleó para referirse a Nietzsche. La Revolución Conservadora fue un fenómeno totalmente circunscrito al mundo de habla alemana, y que floreció ante todo en la época de entreguerras, bajo la República de Weimar. George formó parte crucial de esta problemática generación. Podemos llamarla "una generación" en el sentido más amplio, abarcando a figuras de mayor edad, como el propio George, y otros muchos más jóvenes, como Ernst Jünger o Ernst von Salomon.

Se trató de una generación derrotada, herisa, humillada, rota por el trauma de la Primera Guerra Mundial. Pocas naciones han sido tan humilladas como Alemania tras su derrota en 1918. Estas líneas no van a ser una disertación sobre temas históricos o sociopolíticos, aunque en su título figure la alusión al movimiento cultural de la *Konservative Revolution.* Al contrario. No nos alejaremos mucho de la poesía, que es lo que reunía a la tertulia en cuyo seno se leyó la conferencia que está en el origen de este estudio. Y es que el término de Revolución Conservadora, aunque ya puntualmente enunciado anteriormente en el tiempo (como hemos dicho), fue forjado de forma ya permanente, y apareció para muchos oídos por vez primera, en labios de un poeta. Así, precisamente, en labios de un poeta y no sobre un papel impreso. Surgió en una conferencia como la que ha dado origen el presente ensayo: es decir, en un encuentro casual de un día, entre gentes reunidas por casualidad. El texto se titulaba *La Literatura como espacio espiritual de la nación*. Fue en Austria, donde el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, fraternal amigo de George, dijo en 1927: "El proceso del que hablo no es otro que una Revolución Conservadora de tales

proporciones como la historia europea jamás ha conocido".

El dolor era más hondo que el de la derrota de una nación, o de dos naciones, las de los imperios centrales. Era la época del afianzamiento del poder totalitario de la Rusia soviética, de la crisis del racionalismo positivista en el seno del mundo liberal-burgués, la época del descrédito de sus instituciones, como por ejemplo la parlamentaria … y se tenía la sensación de que una época se hundía y tal vez se anunciase el brotar de una era nueva. Desde la intelectualidad de la derecha se veía que habían desparecido los centros de resistencia frente a las interpretaciones progresistas del mundo y de la historia, sobre todo frente al mundo que tales progresismos habían alumbrado primeramente: el del capitalismo burgués parlamentario y el de los ideales de 1789. Pero también, desde luego, frente a la amenazante expansión comunista. Se habían hundido, por tanto, los bastiones de la vetusta tradición europea que abarcaba valores de autoridad, Estado orgánico, jerarquía, orden, estabilidad, y continuidades dinásticas. Esto no significa que los representantes de la *Konservative Revolution* fuesen meros nostálgicos de tiempos caducados. Ni mucho menos. Creo que sólo Spengler y Hans Blüher lloraron por la caída de la monarquía y de la dinastía de los Hohenzollern (Blüher mantuvo correspondencia epistolar con Guillermo II, exiliado en Holanda, el cual era admirador de sus escritos). La práctica totalidad de estos autores fueron conscientes de las razones del hundimiento de un mundo que sabían imperfecto … precisamente por encontrarse ese mundo, entre otras cosas, contaminado por muchos de los males que precisamente pretendía combatir, provenientes de la ideología liberal de las naciones enemigas en la Gran Guerra (Francia e Inglaterra, principalmente). Pero también por la retórica vacía de ese mundo derrotado, por su falta de espíritu y de la suficiente fe en sí mismo. Fue esa fe la que pretendieron encender los revolucionarios-conservadores … una fe acorde con las terribles enseñanzas de la modernidad y la época de las masas y de la técnica. Conjugar la tradición y sus valores, estando a la vez a la altura de las exigencias de los tiempos, es lo que se traduce en esa expresión de "Revolución Conservadora". En esta nueva expresión del nacionalismo alemán se buscó, por tanto, una tercera senda, para afirmarse en una tercera posición frente al capitalismo y frente al marxismo (en el cual veían la aniquilación total y cancelación de la cultura europea).

En la época de la República de Weimar, inmediatamente acabada la Gran Guerra, los escritores alemanes más conocidos, aparte de la gran figura de Thomas Mann, fueron Bertolt Brecht y Erich María Remarque. Aun hoy, podemos encontrar gentes que asocien el período de entreguerras alemán únicamente con nombres como los de Brecht, Remarque, los representantes del expresionismo en la pintura, y los Mann (Thomas y Heinrich). Obviamente, en su época estos escritores y artistas eran el material intelectual exportable que deseaba el sistema de Weimar. Thomas Mann era un "converso", que pasó de detestar la democracia a aceptarla, renegando del exaltado nacionalismo y del extremo conservadurismo de su primera época. Brecht lo tenía fácil: pese a su medianía y banalidad como autor, y al hecho de ser un poeta nefasto, contaba con la propaganda comunista repartida por todas las naciones occidentales para promocionarse como representante de la "cultura" alemana del momento (incluso en los Estados Unidos, donde vivió su exilio muy cómodamente, cobrando millonarios derechos de autor) … y lo mismo sirve para el caso de los expresionistas, pertenecientes a una vanguardia de tendencia netamente izquierdista. Tan seguros de su posición se han sentido siempre gentes como Brecht, que éste confesó que su "poesía", por ejemplo, no era sino algo a usar políticamente: un "valor de uso" (*Gebrauchswert*), según su definición, un término económico muy al estilo marxista. Pero resulta desagradable escribir sobre Brecht en un ensayo consagrado a un auténtico literato como Stefan George. Conectado con el ejemplo del expresionismo está el fenómeno de Remarque y de su

novela pacifista y antimilitarista *Sin novedad en el frente*: ése era el tipo de obra literaria que las potencias vencedoras de Alemania deseaban que surgiera de entre las letras germanas … una novela (que los autores de la *Konservative Revolution* no podían dejar de considerar como derrotista) que mostrase a unos alemanes sin deseos de combate, intimidados y aplastados por el fenómeno de la guerra. No es extraño que esta novela, de un escritor peor que mediocre, obtuviese tanta atención y éxito, y que los norteamericanos se apresuraran a llevarla al cine. De este modo, se ignora aún, por parte de mucha gente culta de nuestro país, cuál fue la auténtica vida intelectual del período alemán de entreguerras.

En países anglosajones, sobre todo Estados Unidos, los escritores de la *Konservative Revolution* son deliberadamente ignorados y permanecen desconocidos del público culto lector. Por ejemplo, Harold Bloom no menciona en ningún momento a Ernst Jünger en su obra *El Canon Occidental*, ni siquiera en la famosa lista de las grandes obras literarias de todas las épocas e idiomas con la que cierra su grueso volumen. Alemania les da miedo incluso en letra impresa. Lo cual da una idea también del Poder de la Palabra. En cuanto al "estado de la cuestión" aquí en España, en la enorme *Historia de la Literatura* de la Editorial Planeta, a cargo de Martín de Riquer y de José María Valverde, Jünger sólo es mencionado muy de pasada (casi como fenómeno puntual y curiosidad temporal), y autores como Ernst von Salomon ni siquiera son mencionados, como si no hubieran existido … siendo así que, en Francia, en 1950, el izquierdista Roger Stéphane designa a von Salomon como "el primero de los escritores alemanes vivos" (el responsable último de esto es Valverde, desde luego, a quien estaba designada la tarea de tratar las épocas modernas de la historia literaria universal). Más aún. Hasta en el gran libro de Claude David dedicado al poeta que nos ocupa, en ningún momento es puesto Stefan George en relación con otros de los conocidos autores de la Revolución Conservadora, tal y como estoy haciendo yo en las presentes páginas. Y si se menciona a alguno, como Ludwig Klages o Karl Wolfskehl, es tan sólo porque forman parte inesquivablemente de la biografía del propio George e influyeron en ella. Repásese el índice onomástico al final del volumen: no aparece ninguno de los miembros de la *Konservative Revolution* tratados en estas páginas (no ya pensadores, sino que ni siquiera poetas y literatos puros) salvo si tuvieron, como decimos, contacto biográfico-personal con George.

Así mismo, en los últimos decenios del siglo XX, el autor más "exportable" que pudo desear la nueva República alemana, fue Günther Grass, y no el auténtico maestro de las letras alemanas, Ernst Jünger, que pervivió hasta finales del siglo XX, cumplidos ya los cien años. Finalmente, para las gentes cultas de Europa, el arte de Jünger se ha impuesto de forma ineludible. Pero Grass es el ejemplo del "literato" que vende y es exportable ideológicamente, como decíamos, y el tipo de "literato" que es leído por quienes no leen literatura (como sucede aquí, en España, con un autor portugués que se hace llamar Saramago).

Este movimiento que nos oocupa, el de la Revolución Conservadora, es quizás el movimiento a la vez cultural, literario e intelectual más importante del siglo. ¿Por qué? Porque en esos años de entreguerros, y precisamente en Alemania, se decidió el futuro del siglo XX. Alemania se convirtió, más que nunca, en el "país del centro" (no sólo el centro geográfico de Europa, situado entre el Occidente liberal-burgués y el Oriente comunista) sino también en el epicentro del pensamiento, que se hallaba en evolución. Así lo vio la mirada perspicaz de Ortega y Gasset, que dio a conocer a filósofos como Oswald Spengler o el conde Hermann von Keyserling en España, a través de la "Revista de Occidente". En Alemania, las ideas surgían sin parar dentro de los ámbitos de la derecha radical: ideas que entrechocaban, debatían cordialmente o ásperamente entre ellas. Pero la Revolución Conservadora engloba, en denominadores comunes, a diversos y dispares exponentes, que fueron los mejores representantes de la intelectualidad alemana. A todos ellos, les unía el hecho de representar lo más escogido

del nacionalismo alemán, ser enemigos acérrimos del humillante Tratado de Versalles, de la República de Weimar … ser antidemocrátas y antiparlamentarios … y, en su mayoría, fieles a la tradición autoritaria prusiana.

¿Quiénes fueron los representantes de esta decisiva corriente de pensamiento, a la que tanto se nos ha ocultado en España? Para todos nosotros, españoles de hosy, la figura que relacionamos de inmediato con la Revolución Conservadora es Ernst Jünger, escritor de prestigio amplio y consensuado, muchas de cuyas obras son accesibles en cualquier librería. Ahora bien, incluso de Jünger puede decirse que su obra nos ha llegado cuidadosamente seleccionada, tronchada y mutilada ideológicamente. También manipulada, en cuanto a la significación verdadera de muchas de sus obras, por parte de los "blanqueadores" ya mencionados, los comentaristas, prologuistas y redactores de solapas y contraportadas de libros. El filósofo más notable del movimiento fue Oswald Spengler, del cual su monumental obra, de colosales dimensiones, titulada *La Decadencia de Occidente*, fue dada a conocer, como ya se ha dicho, por Ortega y Gasset aquí en España, y aún puede encontrarse también en librerías. No así otras obras fundamentales y de gran calado, como su hermoso y potente libro *Prusianismo y Socialismo*, inédito por completo en España [Nota del editor: actualmente publicado por Ediciones Nueva República], o su última obra publicada *Años Decisivos*, un libro de una actualidad fascinante, donde se emiten poderosas intuiciones acerca de problemáticas como la globalización o la inmigración hacia Europa que ya fueron tratadas por el filósofo alemán en los años treinta. Las hogueras del silencio siguen haciendo desaparecer libros y escritores.

Antes de seguir con la nómina, hagamos una precisión. Del desconocimiento de muchos nombres es culpable, una vez más, la historia … o más bien, quienes la escriben. Muchos historiadores reprochan a la Revolución Conservadora el haber preparado una especie de ambiente cultural propicio a la aceptación y triunfo del partido nacionalsocialista. Otros historiadores descartan por completo esta posibilidad, recordanto que la mayoría de los representantes de esta generación intelectual no formaron parte en las filas del partido de Hitler. O incluso criticaron su movimiento con mayor o menor énfasis. O bien se mantuvieron totalmente a su aire, siguiendo su camino propio, como hizo Stefan George. Si bien, es cierto que muchas coincidencias ideológicas son ampliamente manifiestas; y acertaríamos más al decir que ambas corrientes, al intelectual, y la puramente política de aquel partido de masas, crecieron conjuntamente, siendo casi imposible discernir qué tomó el nacionalsocialismo de la Revolución Conservadora y cuánto, sencillamente, estaba ya "en el aire", formaba parte de la época y afectó a unos y otros por igual. No cabe duda de que estamos tratando de pensadores incómodos, que cuestionan las seguridades progresistas de nuestros días.

A parte de los ya mencionados, como Jünger o Spengler, tenemos también a Carl Schmitt, jurista y filósofo del Derecho; pensadores como von Keyserling, Moeller van den Bruck o Martin Heidegger; el economista Otmar Spahn; artistas plásticos como Fidus; el ensayista e historiador de los movimientos de juventud Hans Blüher; novelistas como Ernst von Salomon o Hans Carosa; dramaturgos como Hofmannsthal o Gerhard Hauptmann; o poetas como Stefan George, Theodor Daubler, Dietrich Eckart, Ludwig Derleth y el expresionista Gottfried Benn (pero expresionista de derecha, eso sí). Incluso Thomas Mann es siempre incluido en la nómina gracias a su monumental ensayo reaccionario. *Consideraciones de un apolítico* (de 600 páginas), monumento de exaltado nacionalismo alemán, comenzado a escribir en el ardor de la contienda de la Gran Guerra. Más tarde, Thomas Mann fue, digamos, el "traidor" de la *Konservative Revolution*, retrocediendo hacia un discreto conservadurismo liberal que aceptó a la República de Weimar como "mal menor".

Volviendo a la relación con el nacionalsocialismo, puede decirse que de los más conocidos y máximos representantes de la Revolución Conservadora, sólo tres

pertenecieron al partido de Hitler con carnet y todo: el filósofo del Derecho y jurista Carl Schmitt, el también filósofo Martin Heidegger, y el filólogo y antropólgo Hans F.K. Günther. Otros, por el contrario, siguieron otros caminos o conocieron otros destinos, como Ernst Niekisch, que fue encarcelado por Hitler tras la "toma del poder"; Niekisch era el líder de la corriente llamada nacional-bolchevismo, partidaria de una alianza táctica con la URSS frente a las potencias capitalistas de la Europa situada al Occidente de Alemania. Fueron sus amigos Schmitt y Jünger (respetados, e intocables para Hitler) quienes le salvaron el pellejo. Arthur Moeller van den Bruck, que poseía también sangre holandesa y española, ya había muerto: humillado por la situación de la patria, decidió suicidarse en 1925, dejando una nota que explicaba: "Yo salvo nuestra Causa" … (en mi opinión, este suicidio es recreado por Ernst Jünger en su novela *Abejas de cristal*, a través de un personaje de ficción). Algunos, como Ernst von Salomon, optaron por el exilio interior. Y otros, como Ernst Jünger o el poeta que aquí nos reúne, Stefan George, optaron por un silencio discreto, un distanciamiento atento, a la espera del desarrollo del nuevo régimen y de los acontecimientos. Y es que, el retiro a Suiza de George no puede ser interpretado como exilio, sino como el último gesto de quien siempre gustó de permanecer en la sombra, rehuyendo los laureles y homenajes, los hechos crudos y la vida práctica, recluyéndose en la austeridad. Aparte del hecho de que el poeta se encontraba ya muy enfermo en esos meses intermedios entre el cambio de régimen político y su fallecimiento.

3ª parte: De esteta refinado a apóstol guerrero

¿Pero cómo llegó George a identificarse con su época y a hacer suyos tantos de los postulados de sus contemporáneos en el mundo del espíritu? ¿Cómo llegó a sentirse el vate elegido de su pueblo, el profeta de su patria? De entrada, poco podría esperarse de él en ese sentido: su relación con Alemania y hasta con su propio idioma no fueron fáciles en un comienzo. Es la influencia mediterránea que llegaba hasta su cuna en Renania. George publicón siempre sus libros optando por imprimirlos con caracteres latinos, y rechazando la letra gótica habitual entonces en el ámbito alemán. Incluso, hubo un tiempo, en su juventud, en el que gustaba de que su apellido fuese pronunciado al modo inglés o galo, pues se sentía más celta que germano (en esto cambiará ostentosamente de idea, como se verá).

Tras la muerte de Goethe en 1832, Alemania vive casi un desierto poético. Los focos de atracción poética son Inglaterra y Francia. El poeta renano marchó hasta Francia durante unos años de viajes juveniles por Europa. En Francia, quedó fascinado por Stéphane Mallarmé y su tertulia literaria. Los famosos "martes" de Mallarmé. Esto es importante, porque luego, el poeta alemán quiso copiar la experiencia, pero de una manera personalísima, como veremos, y desde luego, puramente germánica.

Se configura entonces su ideal poético: el arte es autosuficiente. La poesía ha de ser de una autoexigencia clasicista total, alejada de todas las vanguardias de la época y de las épocas por venir … ha de "trovar clus", es decir (recordando a los trovadores), cantar cerradamente, de forma hermética y alejada de la plebe. Ha de ser aristocrática y no transmitir ideas políticas o sociales de ningún tipo en absoluto. El Arte por el Arte de los parnasianos y simbolistas aceptado plenamente.

Téngase en cuenta que, cuando estas gentes hablan de "la plebe", no se están refiriendo necesariamente al pueblo llano, atacando a la gente humilde. En éstos, incluso podían ver rastros de una pureza primigenia valiosa y preñada de capacidades más prometedoras que las que pudieran aportar las generaciones con estudios superiores, sí, pero infectadas por todas las ilusiones de la modernidad y las teorías políticas fabricadas con los espejismos del progresismo. La "plebe", más bien, serían los "sabihondos", engreídos, hijos de la era positivista, seguros de sí mismos y de sus títulos universitarios … seres no condecorados ni titulados por el verdadero espíritu de su cultura, burgueses

satisfechos que creen conocer el camino recto de la historia. Desde aquel tiempo, en el poeta alemán se afianza la idea de la necesidad de crear una aristocracia intelectual y cultural, capaz de regenerar las artes, y quién sabe si, después, las sociedades históricas, por pura fuerza de irradiación e influencia indirecta y secreta. Pues este poeta siempre creyó en el poder transformador del arte y de la poesía.

La primera poesía de George estaba muy influida por el simbolismo francés (y en parte también por el prerrafaelismo británico), y esta distancia respecto a su patria se vio incluso en el hecho de que inventó un idioma personal, al que llamó "lingua romana", con mucha influencia del español, en el que escribió algunos poemas … siendo el único autor, que yo conozca, junto con Tolkien, que han inventado idiomas propios utilizándolos seriamente en su creación literria. Pero téngase en cuenta que los simbolistas franceses se vieron muy influidos por los románticos alemanes como Novalis y Hölderlin.

En el segundo libro de George, *Peregrinajes*, una de sus mejores obras, se retorna a través de esa lejana influencia filtrada, hacia una sensibilidad germánica. Así comenzó el poeta el retorno a una tradición alemana, y a la vez a hallar su estilo definitivo. La circunstancia, el autobiografismo, está casi ausente, y así será en el resto de su producción poética; su persona real sólo se manifiesta, insinuándose púdicamente, al asociarse con algún matiz descriptivo (acaso del paisaje recorrido realmente por el poeta) o a través de un objeto, o bien de un símbolo cultural. El Yo es impersonal, es el "Poeta" con "P" mayúscula, no George en particular. La peregrinación de la que habla George no es una búsqueda de lo ignoto, de la revelación religiosa, o de un paraíso soñado. Es la búsqueda de su propia misión como poeta,la cual tardaría en hallar, una peregrinación en busca de la poesía como ideal místico que le acerca al ideal de Novalis y su búsqueda de la Flor Azul. Nos hemos detenido en este libro porque es el único suyo traducido al español, en 1954. Luego, retornó a la idea del Arte por el Arte con el libro *Algabal*, apoteosis del individualismo decadentista tan de moda en aquella época (finales del siglo XIX). El poeta se encierra en su *turris eburnea* (torre de marfil) y se identifica con el apóstata emperador romano Heliogábalo, como exaltación del individuo dueño absoluto de su propio mundo. El poeta se crea sus propios paraísos artificiales, fruto de sus fantasías, donde gobierna incluso con una crueldad desapasionada. La 1ª edición fue dedicada, muy significativamente, al rey Luis II de Baviera, el llamado "rey loco" … quien optó por vivir aislado en su mundo de fantasías wagnerianas y castillos de ensueño.

A partir de 1912, aparece, por iniciativa de nuestro poeta, la importante revista *Blätter für die Kunst* (Hojas para el Arte), uno de cuyos principales colaboradores fue Hofmannsthal. Esta revista, como indica su título, pretendía servir puramente al arte y la literatura, pero con el tiempo fue cargándose de ideología, de propósitos e implicaciones en los terribles avatares que supondrían la derrota del II Reich en la Primera Guerra Mundial y la desaparición de la Alemania guillermina, la del Káiser Guillermo (un mundo al que, por otro lado, George jamás ahorró críticas). Esta publicación se estrena desencadenando una polémica contra el naturalismo, de tendencia izquierdista, y al que trataban algunos de implantar en las letras germanas. El naturalismo, permaneciendo en la descripción superficial de la realidad, no conjugaba bien con la conocida "profundidad alemana", que ve más allá de la apariencia de las cosas.

De esta revista surgió algo aún más importante para la historia de la cultura alemana. Importante y misterioso: fue lo que se llamó el *George-Kreis* (Círculo de George) … en un principio, imitación de una mera tertulia literaria como la que el poeta conoció en casa de Mallarmé, pero que se convirtió en algo mucho más ambicioso e inquietante. Era esta e´poca en la que en suelo germánico florecía el llamado espíritu *bündisch*, de los "*Bund*", es decir, Ligas o Alianzas de todo tipo. Agrupaciones que eran, algunas, de contenido esotérico-místico, otras literarias, otras político-

nacionalistas … y otras englobándolo todo, como acabó siendo, en gran parte, el famoso Círculo de George.

Para empezar, sólo podían pertenecer a este círculo hombres, ninguna mujer. Y además hombres solteros, de probada moralidad e intachable virtud. George decía: "El que se casa, ya no pertenece al *Bund"*.

Detrás de esta mentalidad, de exclusivismo masculino, hay varios motivos. Con ello, George consiguió vencer la soledad que siempre le abrumó, al verse rodeado (por fin) de iguales. Con ello, se introdujo en su obra y en su vida la noción pedagógica, la relación maestro-discípulo. Pero, para la historia de las ideas, conviene retener que, detrás de todo está el concepto del *Männerbund* (de la agrupación viril), según el cual, el origen del Estado no es la familia, sino el grupo selecto de hombres: la élite de los cazadores de la tribu primero, y la casta guerrra después, con el tiempo. Estas ideas se extendieron por la práctica totalidad de la cultura alemana. La osadía de este grupo de hombres, en torno al poeta, llegó hasta el extremo de que se llamaban a sí mismos *Der Staat*, el Estado.

No era fácil acceder a ese "Estado", pues era lo más opuesto a una secta. La secta busca expandirse a toda costa. La sociedad secreta o el *Bund* restringido, tiende a cerrarse en símismo y a seleccionar cuidadosamente a sus miembros. En el Círculo de George jamás hubo rituales de iniciación, como se especulaban en su tiempo, ni nada parecido a una parafernalia solemne y autoglorificadora en lo ritual que pudiera recordar, por ejemplo, a aquélla que caracteriza a la arrogante y pedante autosuficiencia masónica.

Uno de los fines de este *Bund*, fundado por el poeta renano, era lograr la negación del individualismo burgués sin extinguir el concepto de personalidad. Superar la era del escepticismo liberal, superar el siglo XIX, y acceder a una nueva edad del Espíritu: y esto exigía sacrificios por parte de la persona singular que eran compensados con una nueva fe y nuevas fuerzas redespertadas en el interior de la persona, al hallarse ésta conectada con una realidad superior, una Orden al estilo medieval. Cada adepto era aceptado como un todo íntegro humanamente, con amplia tolerancia respecto a sus inclinaciones, una vez aceptadas por éste las directrices y el espíritu común del círculo en el que entraba a formar parte. La jerarquía era imprescindible, y el juicio del maestro, inapelable.

La entrada en el *Kreis* se desarrollaba muy apaciblemente. Por ejemplo … Un miembro del grupo, profesor universitario, hacía notar al resto de miembros y al maestro, las excepcionales dotes intelectuales, éticas y humanas de uno de sus alumnos. Éste era invitado al Círculo. Se le preguntaba acerca de su modo de vida, sus aficiones, sus ideales y, sobre todo, sus lecturas. Luego, podían pasar meses hasta que se le decía: - El Maestro quiere volver a verte. Y sin darse apenas cuenta, el joven ya giraba en el interior del Círculo sagrado. Los ritos impactantes no existían, tal y como podemos imaginarlos desde fuera. A veces, cuando el Gran Maestre George recibía a un nuevo adepto, aquel que ya era miembro y que introducía al neófito preparaba el encuentro: un salón apacible, una iluminación especial, íntima y misteriosa. George aparecía finalmente, vestido, como de costumbre, rigurosamente de negro, con traje de cuello alto … con ese aspecto de *"clergyman"* que tanto impresionó a André Gide. Recibía al neófito sin intimidaciones, con sus modales afables y refinados. "Pasos de paloma son los que transforman al mundo", escribió Nietzsche.

Hay aspectos que apuntan a ese carácter "inquietante" que se ha mencionado líneas arriba respecto al *Kreis*. Por ejemplo … Los historiadores de la literatura y de la cultura que han estudiado el fenómeno del *George-Kreis* han observado, a través de las fotografías de sus miembros, el común aire de familia que les asimilaba unos a otros. Todos poseían unos rasgos físicos más o menos similares, y cuyo parecido, entre los antiguos miembros, pero más aún entre los nuevos y más jóvenes, fue siempre cada vez más notable. Ante todo en los ojos, en la mirada que emana de esas viejas fotografías de época. Esto podría parecer fantasía de

admiradores del poeta y de su mundo, sino estuviera acreditado por algo aún más escalofriante: el hecho de que los calígrafos han descubierto cómo la caligrafía de los miembros del *George-Kreis* era muy similar y que cada vez lo fue siendo más y más con el tiempo, conforme el Círculo se cerraba sobre sí mismo y hacía más definidas sus posiciones filosóficas e ideológicas. Es como si, realmente, se hubiese creado un ser compuesto de muchos seres y que hablase con una sola voz, como el águila de Dante en el sexto cielo del Paraíso: un águila formada por el dibujo que crean multitud de espíritus agrupándose en el cielo, y que juntos hablan con una sola voz.

Mucho se ha criticado el culto desmedido, casi religioso, del que fue objeto Stefan George por sus acólitos, lo cual aumentaría su ya exacerbada altivez. Pero etos discípulos estaban lejos de ser unos ingenuos fácilmente susceptibles: eran intelectuales, artistas y profesores de la más refinada educación y cultura. Entre ellos, destacan nombres como el poeta e historiador Friedrich Wolters o Ernst Bertram, experto en Nietzsche. El hecho de que pertenecieran al mundo académico favoreció que el pensamiento de George y de sus adeptos se extendiera ampliamente. Y es que las tiradas de los libros del maestro nunca fueron muy grandes. En esto puede establecerse un pararlelismo con el caso del poeta español Juan Eduardo Cirlot. Se trataba de ediciones de número reducido de ejemplares, para un público muy selecto. Pero, como en el caso de Cirlot, su poesía llegaba donde tenía que llegar, y era conocida por quienes importaban realmente: así Jünger o Spengler, y otros nombres ya mencionados.

La misoginia de George tampoco debe dejarse de lado en este apartado de su vida, el que atañe a su selecto grupo de afinidades viriles. La historia sentimental del poeta es tan escasamente conocida como otros aspectos de su personalidad. Se le conocen algunas contrariadas atracciones juveniles por mujeres, muy en especial por una tal Ida Coblenz; la relación que mantuvo con ella, de algunos años, no se sabe hasta dónde llegó, y de dicha relación ofreció enigmáticos testimonios en sus libros primerizos. Sus conclusiones, ya en la madurez, fueron la impresión de la irreparable impureza de la mujer, por un lado. Y por otro, mucho más importante: que de una comunidad únicamente compuesta de hombres podría surgir un espíritu común, especial, único … nacido de imprecisas nostalgias no alejadas de los sentimientos provocados por la carencia de una afectividad no volcada hacia una mujer o hacia la sexualidad en general. George podía tolerar en los suyos contactos con mujeres, siempre que fueran efímeros y sin sujeción emocional. Por ejemplo, el matrimonio de Friedrich Gundolf, su discípulo predilecto durante un tiempo, fue un duro golpe para él.

Las habladurías de homosexualidad no tardarían en surgir, desde luego, por parte de sus enemigos. Pero algo evidentísimo puede contradecir esto. Pocos poetas hay tan escasamente sensuales como George. Su poesía es etérea, puro espíritu e idealidad platónica. Aun cuano exalta la belleza física, ésta es marmórea. Así debe entenderse un célebre verso suyo que dice: “Dar un cuerpo a Dios y ver a Dios en los cuerpos”.

Y así debe entenderse un hecho fundamental en su vida: el encuentro con un joven adolescente que entró en el Círculo, y al que llamó, poéticamente, Maximin. Hubo un tiempo en el que incluso se dudó de su existencia; se pensó que era un hijo de la imaginación del poeta. Hoy se sabe que existío un chico llamado Maximilian Kronberger, muerto prematuramente, que fascinó a George … el cual, lo transformó en su ideal humano siempre soñado, encarnación de la futura juventud alemana, sensible y refinada, capaz de espiritualizar definitivamente y culminar la *Kultur* germánica. En la figura de Maximin, encarnó, por fin, la fusión de carne y espíritu, de belleza física y de primor intelectual. Al parecer, las dotes intelectuales y la sensibilidad de este joven debieron ser reales, no ensoñación de un artista, pues la admiración fue compartida por los miembros del Círculo. No es difícil ver en, en este efebo, el modelo que sirvió como inspiración directa del adolescente Tadzio,

que aparece en *La muerte en Venecia* de Thomas Mann.

Maximin estuvo poco tiempo en lo que para él y para su maestro era el mundo impuro de la modernidad. El poeta lo conoció en 1902, cuando Maximilian tenía 14 años, y el joven murió en 1904, un día después de cumplir los 16. Hay algo misterioso y temible en este joven y en su destino: en los poemas que alcanzó a escribir, no dejaba de aludir a la muerte, mucho más que a la vida y a sus goces … mucho más que al futuro que, supuestamente, había de esperarle. Profundamente religioso, Maximilian Kronberger expresaba en sus versos un deseo místico de abandonar la impura tierra y reunirse con su Dios. Los poemas que Maximin escribió, fueron luego publicados y prologados amorosamente por George, con el consentimiento de la familia del muchacho. Son poemas de un joven de su edad, talentosos, pero con una genialidad que, si apuntaba, quedó en ciernes. Pero a George nunca le preocupó, como repetía a sus detractores, el crear "genios", sino un espíritu común, a través de su Orden, una corriente de pensamiento que influyera de forma decisiva en su tiempo: no importaba que tales "genios" surgiesen lejos del *George-Kreis* … lo importante es que estuvieran en mayor o menor medida impregnados de su espíritu.

Los poemas dedicados a Maximin ocupan la sección central del libro *El Séptimo Anillo /Der siebente Ring, 1907)* y su presencia sigue cerniéndose sobre la siguiente obra, *La Estrella de la Alianza (Der Stern des Bundes, 1914)*. No puede hablarse de homosexualidad, pues la pura carnalidad está totalmente ausente, per sí de homoerotismo. Porque el eros, como decía Jünger, es algo más que un impulso carnal. Es el instinto que atrae a los seres unos a otros. También a los amigos, el que los decide como tales amigos y camaradas, y el que ata al maestro con el discípulo. Eso es el eros. Y ahí está el prefacio-poema en prosa (1906) en el que George describe, sin asomo de celos, a su ídolo Maximin paseando en medio de la naturaleza sagrada junto a una amiga, una amada primeriza (quizás sólo soñada e imaginada por el adolescente, pues el texto del maestro permanece en deliberada y fecunda ambigüedad).

Por otro lado, es impensable que el poeta, distante y casi inhumano en su altivez, se rebajase a lo que él consideraría ensuciar su cuerpo, sometiéndose además a la impureza de un acto no natural. La reverencia y el respeto hacia el propio cuerpo pueden recordar la muy similar psicología de Lawrence de Arabia. Lo más probable, una vez analizadas tanto sus obras como las líneas de su biografía, es que George se negase a sí mismo, y no conociese nunca, contacto carnal alguno, ni con varón ni con mujer, y que permaneciese casto toda su vida.

Cuando Maximin murió, conoció una transfiguración en el ánimo del poeta. Ya no era el discípulo soñado, sino un enviado de la divinidad que se convirtió en Maestro del que, en la vida terrenal, fue su maestro. Maximin fue entonces el modelo de una humanidad ideal. Fue el Absoluto, la Poesía … como Beatriz, una vez muerta, lo fue para Dante. Pasamos, desgraciadamente, por encima de parte de la producción poética de George, como *El año del alma* o *El tapiz de la vida*, para conectar con el tema de la Revolución Conservadora. Y es que la figura de Maximin se convirtió en la imagen idealizada de lo que habrían de ser los jóvenes de toda Alemania: eso en *El séptimo anillo*, de 1907 … porque en *La Estrella de la Alianza*, de 1914, Maximin se engrandeció: en ese libro, el joven desaparecido fue ya Alemania y fue el Reich. Que esta imagen y símbolo contribuyera también a inspirar el ideal humano nórdico de las *SS*, no es culpable George […].

El poeta que nos ocupa fue también un educador de la juventud de su tiempo, uno de sus guías espirituales. En 1907, Baden Powell funda el famoso movimiento de los *Scouts*, pero no es tan conocido, fuera de Alemania, el movimiento de juventud de los *Wandervögel* ("aves migratorias"), surgido once años antes y que resulta de mucha mayor importancia e interés. Fue creado por las juventudes de la época guillermina, de forma espontánea, sin patrocinio del mundo

adulto, y enseguida se extendió por toda Alemania y también por Austria. No eran simplemente jóvenes que se reunieran para realizar excursiones y actividades al aire libre. Tras ello, había fuertes motivaciones filosóficas y de pensamiento. Por un lado estaba el reencuentro neorromántico con la naturaleza, pero también con el pasado y la esencia germánicos, y de ahí sus peregrinaciones a castillos en ruinas y a enclaves casi geománticos del mundo germano en general, no sólo el alemán … "Un castillo se alza en Austria", rezaba una de sus canciones, y es que estos jóvenes hicieron realidad el *Anschluss*, en espíritu y camaradería juvenil, mucho antes de que éste fuese una realidad política llevada a cabo por el Tercer Reich. Y por cierto, que también George realizó, en espíritu, el *Anschluss*: no sólo por su fraternal amistad y colaboración con von Hofmannsthal, por ejemplo, sino a través de un polémico poema suyo dedicado a la fusión de alemanes y austríacos titulado *Den brüdern* (A los hermanos).

Los jóvenes de este movimiento de juventud (*Jugendbewegung*), pronto escogieron a George como a uno de sus padres y guías intelectuales. Para dar idea del espíritu que inspiraba el *Wandervögel*, y lo alejado a años luz que se encuentra de las juventudes actuales bastarán tres ejemplos. Uno de ellos: que, por propia iniciativa, estos jóvenes se prohibieron a sí mismos el consumo de tabaco y alcohol, adormideras que dejaban para las decadentes generaciones adultas y aburguesadas en medio de su bienestar y hedonismo. Otro: que, cuando llegó a proponerse, rechazaron tajantemente la entrada en el movimiento de las chicas, siendo así que esto podría habaer sido una gran oportunidad para la licenciosidad sexual. Y el último ejemplo y el más duro de oir hoy en día: que acogieron con entusiasmo el estallido de la Primera Guerra Mundial alistándose en masa como voluntarios. Mucho se ha hablado de los libros que aquella juventud alemana, masivamente alfabetizada, llevó consigo al frente de batalla … Sabido es que el joven Adolf Hitler llevaba en su mochila a Schopenhauer … mientras que Jünger optó por libros de la cultura de los "enemigos": el *Tristam Shandy* de Lawrence Sterne y *Orlando el Furioso* de Ariosto. Los libros que más se llevaron al frente, según los estudios, fueron la Biblia y *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche. Pero otro de los libros que se hallaba en muchos macutos marciales fue *La Estrella de la Alianza*, publicado el mismo año 1914.

Los *Wandervögel* dieron fe de que su entrega y sus ideales como movimiento juvenil no eran una pose. En la famosa batalla de Langemarck, unidades enteras compuestas por jóvenes provenientes del *Wandervögel* se inmolaron colectivamente en un ataque frontal contra las posiciones francesas, mientras cantaban a voz en grito el *Deutschland über alles*. Durante mucho tiempo, y en la postguerra, se habló del "espíritu de Langemarck", como fuerza de voluntad siempre florecida, entre las filas del neonacionalismo alemán. Fue el sacrificio ritual que impactó al enemigo y a la propia Alemania. En esa batalla se reencontraron, sobre el campo del honor, Ernst Jünger y su hermano Friedrich Georg Jünger (poeta que es hoy deliberadamente arrinconado y olvidado); este encuentro es rememorado por Ernst Jünger en la dedicatoria de su sobrecogedor libro *Der Kampf als inneres Erlebnis* (La guerra como vivencia interior), inédito, cómo no, en España.

Thomas Mann elevó un inolvidable monumento fúnebre a los *Wandervögel* en el capítulo XIV de su novela *Doktor Faustus*, donde se percibe, sorprendentemente hoy, hasta qué punto la juventud de una nación en concreto, en este caso Alemania, se sentía responsable del futuro no sólo de su patria, sino de toda Europa y del mundo: en las discusiones entre un puñado de adolescentes, reunidos en un granero para pasar la noche, Mann escenifica las corrientes ideológicas desde las que iba a orientarse la deriva del siglo XX.

La *Estrella de la Alianza*, considerada la obra maestra del poeta, aparece a comienzos de 1914, como decíamos, el año en el que se desencadena la Primera Guerra Mundial. Y el tono apocalíptico está ya presente en el

libro. Pero por encima de todo ello se alza la idea de la Orden, la élite de monjes guerreros representados por los discípulos de George. A las evocaciones continuas del hombre-dios Maximin, y a la minuciosa descripción de los que suponía el ideal de la élite sagrada que pretendía encarnar el Círculo de George, se une la diatriba contra un mundo degradado por el materialismo capitalista que ha de ser regenerado por el fuego. Sólo así Alemania sería en el futuro, como soñaran Hölderlin o Goethe, cada cual a su manera, la nueva Grecia; ahora, neopagana y cristiana a la vez. En materia de religión, George defendió catolicismo (su poema dedicado al Papa León XIII), protestantismo, panteísmo, el neopaganismo en alza (Apolo y el dios nórdico Balder, hermanados en su libro El Nuevo Reich), e incluso los anhelos hacia el Superhombre de Nietzsche … es decir, todo aquello que elevara al hombre por encima del materialismo imperante. Aquí comienza la idea de poetizar la Realidad, al estilo de lo propugnado, durante el Romanticismo, por Novalis. George, que opinaba, tiempo atrás, que la poesía no debe transmitir ideales, abandona tal postura. Percibe que a una renovación de las artes ha de seguirle una renovación de la cultura. Pero ésta sólo es posible en el marco de una regeneración completa de la sociedad histórica, de Alemania y de Europa. George se torna militante feroz en busca de un nuevo orden. Un nuevo orden que tal vez surgiera incluso de la desesperación tras la derrota de 1918. Derrota sentida como purgatorio necesario para un nuevo amanecer, y una nueva elevación […].

4ª parte: El nuevo o penúltimo Reich

Y llegamos a la parte de este ensayo, la más densa, y al final de la vida George. Como testamento, legó a sus compatriotas su último libro, titulado *El Nuevo Reich (Das Neue Reich),* más terrible y profético que el anterior. Apareció completo en 1928. Pero los poemas que lo componen fueron apareciendo paulatinamente en esos años previos. Son los años de entreguerras, de los que ya se ha hablado en la segunda parte del presente texto. Son los años del combate en las fronteras del Reich, por parte de excombatientes que se negaban a deponer sus armas y su honor. Se trataba de los *Frei Korps*, los Cuerpos Francos, soldados voluntarios reunidos en torno a oficiales-caudillos que se erigían en guardianes de un orden que se tambaleaba. Combate en defensa de las fronteras, luego en las calles, luego en el mundo intelectual. Era la época del llamado "combatentismo" de los soldados desmovilizados que se negaban a aceptar las frustraciones del final de la Gran Guerra, tanto en Italia como en Alemania.

Al otro lado de los Alpes, justamente, es de esa Italia excombatiente de donde surgió la marcha sobre Roma y el fascismo. La época de la República de Weimar corre paralela al afianzamiento del régimen fascista italiano: curiosamente, éste es un hecho que los comentaristas y estudiosos del período y de la *Konservative Revolution* no destacan con la suficiente relevancia. La derecha intelectual europea atiende con interés este fenómeno italiano. Ve la desaparición, en ese país mediterráneo, de una clase política periclitada e incapaz ni tan siquiera de organizar y aprovechar una "victoria" (la de la Primera Guerra Mundial) … ve los triunfos del nuevo régimen en el impulso económico y social y la pacificación interior. Esto no podía dejar de influir en Alemania, país aún más derrotado que la falsamente victoria de Italia … pues ésta fue victoriosa en vano, como dejó clara la famosa expresión "victoria mutilada". Y es que hasta la "lejana" Gran Bretaña, Churchill (el futuro aplastador de los fascismos) afirmaba nada menos que, de ser italiano, él mismo vestiría la camisa negra de los seguidores de Mussolini. Entre los literatos, T.S. Elliot, Percy Wyndham Lewis y, muy especialmente, Ezra Pound, se sentían atraídos por dicha experiencia histórica italiana.

En esos años, tras la Gran Guerra, tiene lugar la marcha y ocupación de la ciudad clave de Fiume (situada en la posterior Yugoslavia), reclamada como suelo italiano, una acción que fue el ensayo general de la marcha sobre Roma, tal y como dijo Lenin de la revolución de 1905 respecto a la revolución bolchevique. Por cierto, que el mismo Lenin siguió los sucesos de la

ocupación de Fiume con sumo interés histórico y geopolítico. La ocupación de Fiume fue encabezada por un poeta armado: Gabriele D´Annunzio. Él triunfó allí donde George podemos decir que fracasó. El sueño de George hubiera sido influir sobre la realidad histórica, para transformarla, desde la inmovilidad y por la fuerza del espíritu. Toda propuesta de encabezar un movimiento más o menos de connotación operativa-política hallo su rechazo. Estas propuestas vinieron, por ejemplo, por parte de miembros del Círculo como Karl Wolfskehl y, sobre todo, del poeta e historiador Friedrich Wolters, el más exaltado en este sentido, nacionalista fogoso y siempre anhelante de acción.

Pese a sus apelaciones a lo heroico en sus últimos y más importantes libros, Stefan George fue siempre un contemplativo y no un hombre de acción. Y si se le ha llamado, o más bien acusado, de precursor del nacionalsocialismo en alguna de las vertientes y aspectos de éste, lo ha sido en compañía de muchos otros intelectuales y artistas germanos ya mencionados. En cambio, D´Annunzio sí se sumergió desde el principio en la acción: como voluntario y héroe condecorado en la Primera Guerra Mundial y, después de ello, en el período que aquí llamo "combatentista", período del nacionalismo insurreccional. Fue D´Annunzio quien, de forma efectiva y demostrada, consideró el heroísmo como una forma de vida totalmente natural y ante la que ni siquiera debía ser necesario un esfuerzo ni para vivirla, ni para desempeñar tal heroísmo … y así escribió: "no es para obtenerlo todo, sino más bien para obtener cualquier cosa, la más ligera, para lo que es necesario en cada momento poner en juego la vida; sentirse y mostrarse a cada instante listo para morir, tanto por hacerse con una flor cortada como por la más grande causa" (*Il Libro Segreto, 1935*). Fue D´Annunzio el que inventó la expresión "vittoria mutilata" para referirse a la Italia de entreguerras, expresión que alimentó la indignación y revanchismo del nacionalismo revolucionario italiano. Durante el tiempo que duró la ocupación de la ciudad de Fiume, D´Annunzio estableció una "Regencia" que se otorgó leyes propias: la Carta del Carnaro que sirvió de inspiración directa, entre otras cosas, del corporativismo fascista una vez llegado el fascismo al poder. Por tanto, por muchas razones más allá de las aquí expuestas, puede decirse que D´Annunzio fue un poeta que realmente transformó la realidad, impulsado por su propio espíritu: el cual, jamás fue práctico y utilitarista, sino idealista, soñador … pero aun así, sabiendo plasmarse en las realidades históricas de un movimiento de acción concreto, y hasta de otro aún por venir y por realizarse plenamente. Todo lo que George hubiera deseado. D´Annunzio, hoy en Italia, es una figura a la que no se puede eliminar de los manuales y libros de historia de la literatura, debido a su relevancia y excelencia literaria. Pero fuera de su país, es aún más temido si cabe que George, pues D´Annunzio es el ejemplo del "soñador peligroso" del que hablara T.E. Lawrence en el capítulo introductorio a su monumental libro *Los siete pilares de la Sabiduría*: aque soñador que, palpablemente, puede hacer realidad sus sueños. D´Annunzio es un caso único en la historia, un caso en el cual un poeta demuestra que puede orientar esa historia en una determinada dirección, como encarnación casi del destino, de la fatalidad. El poeta italiano, en lo personal, fue el polo opuesto del poeta renano. D´Annunzio fue exhibicionista, extrovertido, vitalista y con una intensa vida erótica, allí donde el poeta alemán fue introvertido, huidizo, eremita y casto … D´Annunzio escribió muchos libros y cultivó todos los géneros (poesía, novela, memorias, teatro, "prosa de arte"), mientras que el alemán escribió pocos y sólo de poesía. Sin embargo, no olvidemos que, dentro de la amplia y muy relevante tarea de traductor que llevó a cabo George, se incluyen también traducciones de parte importante de la poesía de D´Annunzio, con lo que el propio George demuestra palmariamente la afinidad que sentía con su igual en talento del otro lado de los Alpes. Los dos siguieron una misma trayectoria que les llevó de ser estetas refinados a apóstoles guerreros, educadores de una juventud revolucionaria y a la vez tradicionalista, y entregados a la causa de la

regeneración de sus respectivas naciones. Los dos surgieron de los estertores estéticos del siglo XIX, de entre los velos deshilachados del simbilismo, el neorromanticismo y el decadentismo, para adoptar una actitud combativa y positivamente creadora frente a los desafíos del nuevo siglo. Pero comparar a ambos, ya se ve por estos largos párrafos que sería tema de un ensayo aparte.

Mientras todo esto sucedía, y al mismo tiempo que D´Annunzio continuaba "su" guerra contra el mundo, contra la realidad y contra lo que para el optimismo de los progresistas sería el sentido de la historia, en Alemania tenían lugar también terribles y angustiadas luchas nacional-revolucionarias (por utilizar el término "nacional-revolucionario" acuñado definitivamente por el historiador del período Armin Mohler). Al norte, más allá de los Alpes, los soldados perdidos, desesperados, los miembros de los Cuerpos Francos, defendieron las fronteras del Reich contra el ejército bolchevique en el Báltico o contra el ejército polaco en la Alta Silesia, sin obtener el agradecimiento de las autoridades republicanas y sí su miedo y su desprecio: epopeya en la que participó y combatió personalmente Ernst von Salomon, ya mencionado como uno de los más destacados escritores de la *Konservative Revolution*, y que narró en su gran libro *Los Proscritos*. En el interior de Alemania, ellos fueron los que aplastaron los intentos de instaurar un régimen comunista y totalitario de soviets. Era la época en que, tras la novísima forma de guerra que supuso el primer conflicto mundial, minuciosamente analizada por Jünger en sus primeras obras, los ejércitos se veían a sí mismos como algo más que el perro guardian de una burguesía parlamentaria: se sentían los portadores del destino de una nación. ¿No habían sido su salvaguarda … sus ojos, sus manos, su alma? […].

En las calles, como decíamos, continuaba la lucha … la guerra que no parecía tener fin: la rebelión de los campesinos nacionalistas de la región de Schleswig-Holstein, los enfrentamientos cuando a las calles se lanzaban los destacamentos nacionalsocialistas, los excombatientes *Stahlhelms* (los Cascos de Acero), también los comunistas y el terrorismo del Frente Rojo … Todo ello había de resonar sin duda en el último libro de nuestro autor. *El Nuevo Reich*, donde se profetiza el resurgir de Alemania, en el que los nuevos alemanes arrastrarán hacia lo alto a todo el Occidente. Hay un poema de este último libro donde se declara que, cuando todo un mundo y una creación milenaria de cultura se tambalean, el poeta no puede permanecer en su torre de marfil, sino que debe descender a la arena y combatir con el arma en la mano; el poema se titula *El poeta en tiempos de tormenta (Der dichter in zeiten der wirren)* […].

Pero atención: el Reich del que habla no es simplemente un imperio político. Como buen platónico, en un principio y ante todo, su mirada se dirige a la Idea, a las esencias, y no a sus plasmaciones en la realidad, a sus realizaciones históricas (tarea que deja para otros, como ya hemos mencionado). Es un Imperio del Espíritu, donde hasta la misma Alemania surgida en torno a Prusia queda en segundo término […].

Y es que el término de "Reich", equivalente al de Imperiun, apunta a un ideal supranacional, que abarca a toda Europa y su regeneración espiritual, ideal. La mirada del poeta iba más allá de Alemania. Como ya se ha dicho, desde sus comienzos como artista se sintió atraído por la literatura de otras naciones que, con toda humildad y sinceridad por su parte, veía que estaban por delante de Alemania en cuanto a la riqueza de los poetas y de creaciones poéticas en esos finales del siglo XIX y comienzos del XX. Nada más ajeno al poeta renano que un estrecho nacionalismo de corto alcance. Así lo demuestra, sin ir más lejos, su ingente labor de traductor de varios idiomas europeos: francés, inglés, italiano, holandés y polaco … y los autores (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Shakespeare, Swinburne, Dante, D´Annunzio, Jacobson, Verwey, Verhaeren …). Esto debe ser aún hoy, un ejemplo para todos nosotros, el cual nos prohiba caer en un chauvinismo esterilizador que impida ver y aceptar la Luz allí donde surja, más

aún cuando nuestra patria se supone que ha de ser, como se pretende, Europa en su conjunto. Un logro poético, cultural e histórico, de una nación europea ha de ser el de todos nosotros a la vez. George sentía sobre sí a toda Europa y su cultura milenaria, si bien la veía amenazada y creía firmemente que sólo una nación joven y fuerte como Alemania podía salvarla. Puesto que si bien era joven como nación política moderna, desde luego era en cambio vieja y sabia como patria del espíritu (Revolución Consevadora, en pocas palabras …). Pocos textos ejemplifican mejor este sentir europeo que el poema *La Alemania secreta*. En él, el poeta se ve a sí mismo en Italia, adonde ha descendido siguiento la "ruta de los emperadores", como dice Claude David, esto es, la de los emperadores alemanes del Sacro Imperio Romano Germánico. Pero de allí, un poderoso impulso, por parte de una divinidad pagana (el dios Pan), le hace franquear de nuevo los Alpes … le devuelve al suelo alemán, donde ha de concluir su tarea, la misión suprema de su vida y la trayectoria final de esa misma vida. El poeta se sintió profundamente europeo cuando se reconoció como total y esencialmente alemán. Lo dicho: un ejemplo para todos. Él quiso que compartiéramos su descubrimiento. Y así habló a "sus" alemanes en la última estrofa de *La Alemania secreta (Geheimes Deutschland).* […].

George fue muy amigo de un poeta holandés, Albert Verwey, miembro del *Kreis*. Pero este Verwey rompió con su maestro alegando motivos ideológicos, puesto que Verwey no era un antidemócrata; en realidad, todo sucedió a causa de lo que George consideró el estrecho nacionalismo del holandés, que rechazaba el patriotismo alemán creciente en el *George-Kreis*. El maestro consideraba que no había nada de humillante en que una "Holanda minúscula", como dice Claude David, reconociera la hegemonía alemana. Para George, la literatura en holandés se regeneró gracias a la influencia de las letras alemanas y a la "sangre fresca" alemana, haciendo que el espíritu penetrara en un "estrecho hogar": la pequeña, burguesa y liberal Holanda. También el propio George había practicado, en su momento, antes de la Primera Guerra Mundial, el rechazo a un nacionalismo estrecho de miras, como del de Prusia (a su juicio), al que consideraba demasiado materialista y pesado, falto de espíritud y llama poética. Criticó, además, el exclusivismo nórdico y la hegemonía de lo "nórdico" a todo precio, tal y como se preconizaba en gran medida desde Prusia a partir de los tiempos de la *Kulturkampf* (lucha por la cultura) *bismarckiana*. Para Stefan George, el Norte de Europa nada podía hacer sin el concurso del mundo mediterráneo, siguiendo al maestro, de tal modo, en esa ruta de los emperadores, esa vía gibelina medieval. Y es que el "eje" Alemania-Italia no es cosa de ayer ni de antesdeayer. Así lo manifiesta en los versos con los que amonesta a sus compatriotas […].

Se ha atribuido, unas líneas arriba, la designación de "buen platónico" a George. En efecto, el platonismo estaba muy presente en su selecto *Bund*. No sólo en lo relacionado con esa exaltación de la relación pedagógica entre maestro y discípulo, sino en la incorporación de Platón entre los grandes maestros de la cultura a los que seguir (junto con Dante, Goethe, Hölderlin, Nietzsche…). De Platón se adoptó con entusiasmo la idea de la *kalokagathia* (la bondad-belleza), según la cual, la excelencia espiritual se manifiesta exteriormente y se une al esplendor de la forma física. Esto es algo que ya hemos visto: era la ruptura de las dualidades que personificó Maximin en la mitología biográfica del poeta, la fusión de cuerpo y espíritu: "Dar un cuerpo a Dios y ver a Dios en los cuerpos", según el poema *Los Templarios (Templiers).*

Pero hay más: el ideal del Estado platónico es enarbolado por el *George-Kreis.* Tanto Platón como el poeta alemán se enfrentaron a la decadencia de sus patrias, y veían la necesidad de la crianza y selección de una nueva élite dirigente, dura e intransigente que tomase el poder, acercándose al ideal espartano que llegaron a hacer suyo los atenienses Jenofonte y Platón. Preguntado por ello, acerca de en qué prefería que se convirtiese Alemania, si en Atenas o en Esparta, George contestó

imperturbable que antes era preciso pasar por el rigor espartano si se quería alcanzar el esplendor plástico-estético ateniense.

Si desde Atenas floreció un ideal humano determinado, en la estatuaria de la época clásica, era debido a que esa figura ideal retratada se estaba perdiendo, y el arte intentaba evocarla para retenerla, inmortalizarla antes de su desaparición. Lo cual no significa en modo alguno que ese ideal humano inmortalizado que hasta hoy nos ha llegado sea una falsedad, sino la evocación de lo que los helenos hallaban de más valioso en sí mismos. El arte, como la religión, aspira a "re-ligarse" con una pureza perdida o en trance de diluirse. Los espartanos no precisaban de esas evocaciones plásticas, pues vivían inmersos en esa figura ideal que a los atenienses se les escapaba y que intentaban atrapar en la materia a través de sus laboriosas creacioness artísticas (y en cuanto que artísticas, contemplativas, por tanto no activas, no heroicas, no políticas, no históricas). Entre tanto, pues, los espartanos personificaban esa figura ideal, eran su encarnación aún viviente, si bien desangrada y diezmada demográficamente tras las Guerras del Peloponeso.

El Estado platónico ha de estar regido por los mejores, los "aristoi" (aristócratas), palabra que contiene la decisiva raíz indoeuropea **ar*, al igual que el término "ario" (noble). Por ello, la eugenesia y la selección espartana se harían precisas desde esta perspectiva. El espartano Leónidas ordenaba a sus compatriotas "emparejarse con capaces y procrear seres capaces", esto es, buenos servidores del Estado: el cual no es otra cosa que la Idea como supremo Bien, hecha historia de los hombres, según el modelo platónico. En Platón, esta obsesión eugenésica sería debida a que las clases dirigentes habrían ido perdiendo su pureza racial de casta, según la intepretación del ya mencionado autor Hans F.K. Günther en su importante obra *Platón als Huter des Lebens* (Platón, custodio de la vida). Esas clases dirigentes, descendientes de los helenos de origen nórdico, se habrían mezclado paulatinamente con la población mediterráneo-pelásgica dominada y que constituiría el sustrato más significativo de las clases situadas por debajo de las anteriormente mencionadas. Günther, filólogo y antropólogo adherido con plena convicción al nacionalsocialismo, fue un estudioso y hondo conocedor de la Antigüedad greco-latina, donde vio modelos que proponer al Tercer Reich.

Otro de los destacados miembros de la *Konservative Revolution* fue un destacado platónico y "platonicista" (por no usar la expresión "neoplatónico", que históricamente apunta en otras direcciones): se trata de Hans Blüher, miembro y luego historiador de los movimientos de juventud, de los Wandervögel. Fue autor de un bellísimo ensayo titulado *Die Wiedergeburt der platonischen Akademie* (Por un renacimiento de la academia platónica). Hans Blüher vivió sus tendencias homosexuales enfrentándose a ellas desde su intelecto y su razón de manera heroica, no cediendo a ellas sino subliminándolas poéticamente y filosóficamente; fue, así, defensor de un homoerotismo que concebía como la exaltación máxima de la camaradería y de las agrupaciones de jóvenes héroes, donde, según él, no habría lugar ni tiempo para carnalidad ni impureza alguna antinatural. Personalmente y biográficamente, decidió casarse y tener descendencia, entendido todo ello, para él, como deber sagrado de un hombre. También Thomas Mann reprimió su homosexualidad latente, pero sin heroicidad, subliminándola en imprecisas, difuminadas y líricas nostalgias. Blüher no fue objeto de ningún tipo de represalia contra su persona bajo el mandato de Hitler, y los libros suyos en los que abordaba platónicamente el homoerotismo platónico (que no homosexual), no fueron jamás quemados por los nacionalsocialistas. De este atormentado escritor, Jünger dijo: "Blüher es uno de los filósofos de nuestro siglo a quienes se les ha negado el lugar que merecían".

Volvamos a nuestro poeta y a su difícil etapa final, en años tan decisivos y duros. El *George-Kreis* es a estas alturas de una militancia ideológica netamente definida, ultranacionalista, y se define nítidamente en

lo ideológico posicionándose contra la República de Weimar […].

Los miembros del *George-Kreis* ya no se hacen llamar únicamente "el Estado", sino ahora también "el Reich". Surge el mito de la "Alemania secreta", título de ese poema ya mencionado de este último libro, según el cual, el Reich pervive oculto en el corazón de los fieles hasta que llegue su hora: ahora y no es tampoco sólo una idea platónica, sino que aspira a plasmarse históricamente en la realidad, y centrándose en Alemania como nación guía de la Europa futura. La expresión "Alemania secreta" logró una significativa difusión, aunque nunca popular y masiva, desde luego, como todo cuanto rodea a nuestro elitista poeta. Era como una consigna secreta con la que se reconocieran unos iniciados (ante todo, los lectores de Stefan George y seguidores de su pensamiento). Dicha expresión aparece, por ejemplo, en algunos textos de Jünger de aquella época. Así, en el artículo *La gran imagen de la guerra* (1930), escribe amenazadoramente: "Pues el poder de la Alemania secreta es un poder grande, lo cual es algo que, tras la Gran Guerra, el mundo y aquellos que por él velan, han comprendido muchísimo mejor que los propios alemanes". Y en el libro *Luftfahrt est not!* (Necesitamos la aviación!) de 1928, añade: "esa Alemania secreta existe, y existe esa invisible raíz alimentada por lo sutiles manantiales de fe, generatriz del futuro, que no permite que surja en vano ningún ápice de confianza, de trabajo ni de sacrificios. Ni fue en vano la guerra, ni tampoco podrán serlo los trabajos de tiempos de paz que durante éstos se realicen".

Que estas citas no sean mera erudición, sino que sirvan también para subrayar lo ya dicho respecto hasta qué punto, pese al apartamiento de toda vida pública por parte del poeta y a las reducidas tiradas de pocos ejemplares de sus libros, éstos llegaban a las manos precisas, a sus selectos lectores. Es como si, dando la vuelta al mercantilismo que hoy nos domina en las sociedades capitalistas, no fueran los lectores los que escogen unos libros al entrar en una librería comercial, sino que fuesen determinados libros los que, mágicamente, eligen a sus lectores. También el Eros interviene aquí.

Con el tiempo, se fue viendo que el poeta renano iba a ser un anciano prematuro: así lo demostraba el aspecto físico acreditado en las fotografías de la época. Era como si una llama interior, alimentada por la convulsa y terrible época que le rodeó en sus últimos tiempos, fuera consumiéndole. De forma parecida, cuando se hizo la autopsia a otro poeta, Lord Byron, muerto a los 36 años, se observó que su cerebro parecía el de una anciano de más de ochenta. Si nos fijamos en la cronología de aparición de sus obras, vemos que siete años separan *El Séptimo Anillo (1907)* DE *La Estrella de la Alianza (1914)*; pero después, los poemas de *El Nuevo Reich (1928)* van goteando muy poco a poco … como las últimas gotas de una sangre herida, que pueden llegar a ser "las primeras de una lluvia de temporal" por usar una imagen de Lord Byron. Con el tiempo, este anciano prematuro se fue rodeando de adeptos y amigos cada vez más jóvenes. Expresión de una compensación suprema: cuanto más débil se hallaba la patria (y con ella el poeta … no sólo George en concreto, sino el Poeta con mayúscula y en general), más dureza, y hasta joven y sana "barbarie" habrá que oponer a esa debilidad para insuflar nueva vida a un mundo consumido como el propio Stefan George. Las últimas fotografías del poeta son impactantes. Como señaló el estudioso de su obra Claude David, su rostro fue tornándose cada vez más inhumano. Sus extraños rasgos nunca habían sido muy "normales", en verdad, pero al final de su vida adoptaron un aspecto casi aterrador. Existe una foto, en concreto, la cual intimidaba mucho a Henry Benrath, un miembro cismático del Círculo, alejado del mismo por propia voluntad y contra el parecer inapelable del maestro. En ella, George no se halla de perfil sino que mira directamente a la cámara. Su rostro parece casi monstruoso, extraterrestre, realmente fuera ya de lo natural, con una gélida mirada que se clava en el objetivo con algo que no es desprecio ni arrogante pose, sino algo más decisivo: la distancia real y ya insalvable frente a todo lo humano.

Los libros de Stefan George se imprimen en ese momento con una esvástica en la cubierta. Pero téngase en cuenta que la cruz gamada era un símbolo muy extendido entre el nacionalismo alemán desde finales del siglo XIX, y cuando el último libro de nuestro poeta se imprime, por ejemplo, el partido de Hitler aún no era un partido de masas en los umbrales del poder. Por si fuera poco, el editor que imprimía esos libros con la cruz gamada, era el judío de orien italiano Georg Bondi.

La esvástica no era un símbolo de pertenencia exclusiva del nacionalsocialismo. Y más allá de su connotación nacionalista ya aludida, se halla también su significado esotérico, mucho más importante para el contexto del *George-Kreis*. En efecto, que el poeta escogiera como símbolo de su élite el círculo, explica también que los hombres del Círculo de George se apropiaran, también ellos, de la cruz gamada. La esvástica representaría así la esencia móvil y giratoria que origina el círculo, su fuerza motriz interna. También el ilustrador Fidus, mencionado en la segunda parte de este ensayo como integrante de la *Konservative Revolution*, y que trabajó como dibujante para los Wandervögel, hizo aparecer la esvástica en algunos de sus diseños. Simbólicamente se ha dicho siempre que el primitivo signo indoeuropeo de la esvástica es un símbolo solar, como así mismo el trisquel […]. Por tanto, la presencia de la *Hakenkreuz*, la cruz gamada, en el mundo estético de George, tiene pleno sentido, y no tiene que ver con una vinculación directa a un partido político determinado. Es cierto que, más allá del ámbito alemán de la esvástica, por su carácter de primitivo símbolo de los europeos (y extendido desde Numancia hasta Asia), fue reivindicado como emblema y bandera de desfío antisemita, por tratarse de un símbolo que no pueden llamar suyo los hebreos. Y de este modo fue utilizado también por el fascismo rumano. Pero esa connotación antisemita de dicho emblema estampado en los libros de George y de su Círculo, no tiene lugar en el mundo estético del poeta.

El antisemitismo estaba ausente en el Círculo de George. Varios de sus principales miembros eran judíos, como Friedrich Gundolf, historiador de la literatura, y por el que George sintió una fuerte atracción platónica. Gundolf era catedrático de Literatura, y entre sus alumnos contó con un brillante estudiante llamado Joseph Goebbels, futuro ministro del Tercer Reich. Y es que un capítulo aparte sería hablar de aquellos que sin haber sido nunca miembros del Círculo, sí llegaron a visitarlo como invitados. Entre ellos estuvieron Goebbels, Rudolf Hess (futuro lugarteniente de Hitler) … pero también Max Weber y el comunista Bertolt Brecht. Téngase en cambio presente que, desde luego, y como señala Claude David en su libro sobre el poeta, George no aceptaba en su Círculo a nadie que fuera socialista o marxista.

Acerca de por qué hubo bastantes intelectuales judíos atraídos por el poeta y su hermético mundo privado, Claude David da valiosas pistas. Se sentían cómodos en un Círculo que era respetuoso con la orientación religiosa de cada miembro, cosa que el maestro consideraba asunto privado de cada cual. Los anhelos mesiánicos insatisfechos que alentaban en la memoria ancestral de esos hebreos secularizados, o más o menos alejados de la ortodoxia judía, hallaban satisfacción en las profecías de George respecto al "hombre verdadero", "el único capaz de ayudar", y que regeneraría Occidente… aquél cuyo camino había que preparar, como hizo San Juan Bautista en el desierto. Pero además, el *George-Kreis*, si como espíritu cultural se sentía necesariamente entroncado con una determinada forma de religiosidad, ésta era más neopagana que cristiana, aun cuando tantas veces (y en tantos poemas) parecieran fundirse ambas tendencias. Citando directamente a Claude David, el estudioso francés dice: "Los judíos se sentían sin duda atraídos por el aspecto mesiánico del dogma (georgiano), pero más aún encontraban en una sociedad liberada del cristianismo la posibilidad de rehabilitarse, de instalarse en una élite tradicionalista y de condenar al mismo tiempo el mundo del que deseaban dejar de aparecer como los iniciadores y los

beneficiarios: ellos encontraban al fin, en Alemania, un lugar muy distinto del usurpado".

Respecto a sus acólitos de origen hebreo, el maestro decía: "Los judíos son los mejores. Son diestros en la difusión y en la disuasión. Sus sensaciones, su modo de sentir, no son elementales como los nuestros. Son gentes distintas. Sin embargo, no permito nunca que en mi grupo estén en mayoría". Como se ve, a pesar de todo, el poeta no dejaba de mantener una prevención y de mantenerse alerta frente al hebraísmo, en actitudo consustancial a su tiempo y entorno. La mayoría de los discípulos de George, los no hebreos, recibieron con esperanza la llegada del Tercer Reich. Pero las reacciones de algunos miembros judíos de esta élite intelectual son dignos de mención … mientras que alguno de ellos, desgraciadamente, ya había fallecido antes de 1933, como el brillante Friedrich Gundolf.

Para dar idea de hasta qué punto aquella fue una época convulsa, compleja y plena de propuestas de ebullición, bastará el ejemplo de otro de los miembros destacados del Círculo, y de los más queridos por el maestro: Karl Wolfskehl. Él era judío, pero también un ferviente nacionalista alemán, llevando prendida en su solapa indistintamente tanto la estrella de David como una esvástica. Al llegar Hitler al poder, Wolfskehl hubo de exiliarse, pero ¿a dónde se marchó? ¿A Estados Unidos como Thomas Mann? ¿A Suiza como Robert Musil? No: a la Italia fascista de Benito Mussolini. Allí participó en la revista *El Régimen Fascista* de Roberto Farinacci, al que la historia nos ha querido vender después como un antisemita fanático. En la sección cultural de dicha revista, Wolfskehl estuvo nada menos que bajo la dirección del eminente pensador italiano Julius Evola.

En resumen. A lo largo de su vida, vemos cómo un poeta, en principio únicamente consagrado al arte y al preciosismo del lenguaje, al culto a la palabra, se va tornando profeta de su tiempo al ir identificándose con el destino de su pueblo. El "yo" exacerbado de *Algabal*, la peregrinación, mística y ansiosa, pero sin objetivo preciso de *Peregrinajes*, hallan su meta: es la entrega de una Causa que trasciende al mismo poeta. No es poesía política. No es literatura al servicio de una causa, sino que la misma poesía es la Causa, como dice Harold Bloom de *La Divina Comedia*. Por eso George y su memoria perecieron parcialmente bajo los escombros de 1945. El mundo que surgió de ese fatídico año, 1945, es en gran medida aún el nuestro. Vivimos, aun sin ser todos conscientes de ello, en una larga postguerra. Stefan George sigue siendo mirado con recelo … curiosamente mucho más fuera de su país, pues en Alemania resulta inesquivable como figura eminente de su historia literaria, muy a pesar de los amos de la República alemana.

Este mundo nuestro, no lo olvidemos, está edificado sobre el miedo: el miedo al fascismo que ha marcado y condicionado el siglo XX y los comienzos del siglo XXI; algo que sigue condicionando nuestras vidas, aún cuando no seamos apenas conscientes de semejante situación … como tampoco se percibe un continuo rumor de fondo. Hoy aún siguen sepultadas bajo las ruinas de 1945, juntas, personalidades tan dispares como la del judío filofascista Karl Wolfskehl, el homoerótico platónico Hans Blüher o el "nazi" Hans F.K. Günther. En cambio, hoy se habla de conocer otras culturas, de "comprender" para caminar por sendas de entendimiento mutuo y concordia. Pero siempre, al decir esto, se está tratando de culturas lejanas. Alemania ha sido el epicentro de la catástrofe en el siglo XX, y por eso es un mundo que precisa la atención. La cultura alemana, la famosa *Kultur* con "K" mayúscula que hallamos en los libros, poseía una fisonomía propia. Conocer a los personajes que la encarnaron de forma plena, es intentar comprender en términos absolutos el devenir de todo un siglo. Y sin esa comprensión, que debe ser precedida de un hondo y riguroso conocimiento, no habrá nunca sincera paz ni sanación interior.

Stefan George: poesía en la tradición europea

Juan Manuel González

Poco conocido fuera del ámbito de la cultura germánica, y excesivamente identificado en exclusiva con ella, el perfil poético de Stefan George (1868-1933) cobra paso a paso estos días nuevo interés para los lectores españoles, cada vez más distantes del empacho de los versos clónicos, sometidos a mundos cotidianos, que han predominado en nuestras tierras desde el término de la Segunda Gran Guerra. Cierto es que en momentos de exaltación patriótica, George ha podido y puede ser considerado como gallardete solo de la genuina mentalidad alemana, pero una aproximación moderna y sin filtros a su obra permite observar enseguida que la trascendencia de su trabajo supera las lindes de la cultura germánica para situarse en primera línea de la creación y el espíritu verdaderamente europeos.

Nacido en el verano de 1868 en Budesheim, cerca de Bingen, en una de las encrucijadas con más carga histórica del valle del Rhin, George recorrió en su juventud amplias regiones de Inglaterra, Francia, Italia y España, bebiendo muy pronto en las fuentes literarias de Dante, Shakespeare y Baudelaire, a quienes más tarde tradujo al alemán. Y si bien este europeísmo, fruto del conocimiento, es fácilmente detectable en el conjunto formal de su obra, aún más lo es en el interior de su herencia poética, nutrida del subsconsciente colectivo de la mejor tradición europea, de aquello que, magma indefinible, todavía da vida a buena parte de nuestras concepciones y sentimientos.

La primera impresión profunda que la lectura de George suscita es la de reencontrar en su obra sugerencias o símbolos ya vislumbrados, o al menos presentidos, en trance o en sueños inspirados. Su obra viene en consecuencia a probarnos la existencia de una Memoria de la Naturaleza que revela abstracciones de siglos remotos: todo símbolo creado con la sinceridad de creerlo nuevo acaba por encontrarse, tamizado a través de la individualidad, en algún poema que nunca se había leído.

No puede negarse que la poesía de George se relaciona con presupuestos nietzscheanos, y en verdad también en ella se percibe una expresión lírica de la'aspiración a la superación de la especie por la selección de los mejores, mas igualmente hay que aceptar que su severidad, ardor y luminosidad desborda esos presupuestos elitistas para pasar a ser patrimonio, si no de las mayorías mecánicas, sí de una "inmensa minoría" cada vez más extensa.

Por otra parte, y desde un análisis meramente crítico, se ha comparado a George con Hõlderlin, y se han buscado similitudes entre él y Rilke o Hofmannsthal, aunque quizá la verdadera relación entre todos ellos fue el rechazo del materialismo y un cierto milenarismo, más o menos encubierto según cada caso. George, quien vivió retirado, trabajando lejos de la industria editorial y de los oropeles literarios, advirtió con rapidez que no se podía maridar la vocación de poeta con las "crónicas del día" -como hacia Hofmannsthal-, no cayó en la ternura fácil de Hõlderlin o Rilke, y propugnó el apartamiento de "la amorfía plebeya de los apóstoles de la realidad", al tiempo que se manifestaba "en contra del ruido innoble de la actualidad".

Como poeta se mantuvo al margen de todos los acontecimientos temporales de su época, fue renuente al choque con su presente, *y* jamás le pareció que el deber y la función del poeta fueran comentar y representar la realidad. Se opuso al naturalismo *y* creía en la trascendencia del mundo que crea el hombre con ayuda del genio y del espíritu; creía, que los límites del mundo material y de la lógica no son barreras infranqueables, sino apenas

fronteras que traspasar. Para él, el poeta puede proporcionar al hombre medios de perfección, no mediante un saber mayor, sino mediante el incremento del poder de asimilación de los elementos eternos de la creación y el culto a la belleza como elevación del alma.

Enemiga de toda forma de realismo, la creación poética de George supuso en el desarrollo de la literatura alemana un paso clave hacia la aprehensión del precedente individualismo esteticista, esterilizado bajo una espiral de devaneos sin sentido trascendente. Espoleado en sus inicios por los ejemplos de Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, y luego por los no menos deslumbrantes de Rossetti, Swinburne y D'Annunzio, George se lanzó a una lucha sin cuartel contra el "espíritu" de provecho *y* progreso material, intentando inocular entre las vanguardias de su tiempo un impulso de belleza y dignidad. Dominado por esa idea, y consciente de que la función del arte no es expresar lo obvio, sino invocar lo indefinible, su mano tendió a la descripción de estados de conciencia, recreando el mundo exterior a modo de proyección del "yo" creador.

Al adoptar estos presupuestos como guía de su obra, George se deslizó hacia la consideración del poeta, del escritor en general, como un vidente, predestinado a ocupar un lugar central en la cultura. La formulación poética de esta idea por George remarcó la mágica fuerza de transformación que contiene la literatura, el carácter revolucionario y subjetivo que el desarrollo sin trabas de ésta puede imprimir en una vanguardia. Esta vieja-nueva premisa, que conlleva la necesidad de una "aristocracia cultural" para dinamizar el crecimiento global de un pueblo, se advertirá con ribetes mesiánicos en casi toda la producción de George.

Decidido a profundizar en ese cauce, George buscó el arquetipo del hombre por excelencia, encarnación de la divinidad, punto de referencia último, medida y equilibiro de su época. El reconocimiento simplista de esta tendencia provocó en su momento, tras la *débâck* del despropósito hitleriano, la condenación de George *ad infinitum* por los núcleos social-populistas que han constreñido el crecimiento del arte europeo a partir de la última postguerra. Así, George, tachado de compañero de viaje del III Reich y su pangermanismo, cayó en un olvido premeditado que le ha hecho estar ausente durante largas décadas de casi todas las antologías y manuales al uso en el viejo continente -y, por supuesto, en el nuevo, por razones más pedestres-. Sin embargo, sus detractores, tan elitistas como la corriente que pretenden combatir, obvian a menudo negativamente el hecho de que las concepciones de George se enfrentaron siempre a la ridiculez nazi, y que el poeta, asqueado por el curso de los acontecimientos alemanes, decidió (él, enamorado confeso e irreductible de su patria) exiliarse y ser enterrado en Suiza.

Cierto es que el George más genuino proclamaba su simpatía por una proyección estamental de la sociedad basada en una combinación del espíritu de caudillaje y del espíritu de mesnada, pero también es cierto que de su grupo más íntimo de amigos, el denominado *Georgekreis,* surgió Claus von Stauffenberg, protagonista del atentado contra Hitler acaecido el 20 de julio de 1944. Personalmente, a lo largo del -en ocasiones— tortuoso camino recorrido desde su infancia en la villa natal y vinatera de Budesheim hasta su muerte cerca de Locarno, George, estudiante de Filosofía del Arte en París y Munich, escritor consagrado en Berlín, purista envejecido y exiliado en tierras helvéticas, nunca dejó de propugnar la exaltación del humanismo como forma de pensamiento y norma de actuación.

Por ello combatió el carácter plebeyo y brutal del nazismo, *y* por ello utilizó la poesía como simple -*y* maravilloso- instrumento de elevación moral. Dejemos, sin embargo, de lado todo esbozo de clasificación "filosófica" de la obra de George. Lo importante es su fuerza literaria, su estilo, que incluso por encima de sus propuestas de marcha hacia lo heroico y lo mítico, hacia un "Nuevo Imperio", hacia altas formas de vida, constituye una inigualable aportación a la cultura universal.

Stefan George: la voz del profeta del nuevo arte

Francisco Arias Solis

"Se le desprendieron las lilas y mimosas.

Y cuando me incliné a tomarlas,

El se arrodilló también. Bañé dichoso

mi rostro entonces en las rosas frescas."

Stefan George

El poeta Stefan George fue considerado por muchos el profeta del nuevo arte y el mayor poeta alemán de su tiempo. Aunque fue un escritor de vocación aristocrática, no fue indiferente a la preocupación social de su tiempo. Esteta en sus comienzos, decadente, compuso sus primeros libros bajo el influjo de los simbolistas franceses, amplió luego su campo y fue el poeta idealista que excitó el entusiasmo de la juventud con sus elevados sentimientos, con la maestría de su arte sabiamente armonioso.

Acusa su estilo muy diversas influencias (Charles Baudelaire, Sthéphane Mallarmé, Friedrich Nietzsche, entre otros), manteniendo sin embargo una personalidad extraordinaria. Fue además un excelente traductor de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Swinburne, Shakespeare y D"Annunzio.

La poesía de George destaca por su musicalidad y claridad del verso y por su carácter elitista y minoritario, con una postura escapista de la realidad histórica. Este concepto de la poesía, más selectivo con el tiempo, le llevó a adoptar una poética pseudorreligiosa y de regeneración espiritual, lo cual le implicó de modo inconsciente por su parte con el nazismo; reaccionó, sin embargo, y como repulsa abandonó Alemania y emigró a Suiza.

El que con el tiempo logró ser el principal adalid del remozado simbolismo alemán se marcó desde el comienzo de su carrera literaria un único y ambicioso objetivo: dotar de nuevos impulsos a la poética germánica, liberándola de impurezas e irregularidades en el fondo y en la forma. En ese combate por la perfección no estuvo solo; docenas de pensadores y artistas fueron secundando sus pasos, como sus discípulos Wolfskehl, Klages y Wolters. Y entre ellos, en cierta medida y a pesar de las diferencias, uno especialmente valioso: Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929). Junto a este visionario agridulce, aliento del mejor barroquismo vienés, George fundó en 1892 la revista *Blätter für die Kunst,* soporte esencial de la vanguardia literaria en lengua alemana hasta 1919.

Enmarcada por un sentido de lo intemporal, la poesía de George impera sin paliativos sobre su obra en prosa (*Tage und Taten),* desgranando un esplendor de lenguaje y técnica sobre una genial exposición de sensaciones. La concepción y realización de sus versos, original y poco comparable, se revela magistral desde la primera lectura de cada una de sus líneas. Así, privados de todo impulso no poético gracias a un trabajo singular, sus poemas muestran a la contemplación del lector un hermoso breviario de sentimientos depurados. Demiurgo nato, trasluce los movimientos del espíritu en símbolos emocionales e intelectuales que incitan a la renuncia y al sacrificio, al respeto del poder y la armonía de la Naturaleza, a la revalorización decisiva del pasado. Entremezclando ideas con emociones, George deserta en sus versos de la vulgar vida cotidiana, acaricia una divinidad panteísta, y aboga por un reino solidario, inevitablemente utópico, creciendo a la vera de esta alquimia la fuerza individual y la reverencia metafísica ante el Destino. Y todo ello, sin renunciar nunca a una intuición central y definitoria de su obra, expresada en las últimas líneas de su poema "Das Wort": *So lernt ich traurig den Verzicht: Kein Ding sei wo das Wort gebricht* (" Y supe con tristeza de la renuncia: ningún rumor puede reemplazar a la palabra").

Stefan George, la Alemania secreta

Luis Antonio de Villena

Stefan George nació en Büdesheim, cerca de Bingen, el 12 de julio de 1868 y falleció en Locarno, Suiza, el 4 de diciembre de 1933. Su familia se traslada a Bingen en 1873, donde su padre se hizo un prestigioso comerciante de vino. Sus estudios primarios los realizó en una escuela de Darmstadt. Estudió filosofía e historia del arte en las universidades de Darmstadt, Berlín, Munich y París.

Gran amigo de Hugo von Hofmannsthal, con el fundó la revista Bläter für die Kunst, de orientación esteticista y opuesta al naturalismo. Viajó por toda Europa y estuvo estrechamente unido en París al círculo de los simbolistas. Frecuentó el trato con Sthéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Auguste Rodin. Un número importante de escritores, artistas e intelectuales se congregaron alrededor de George, grupo que fue conocido como miembros del Georgekreis, del círculo de George.

Entre sus obras destacan: Dibujos en gris (1889), Himnos (1890), Peregrinaciones (1891), Algabal (1892), El año del alma (1897), El tapiz de la vida (1899), El séptimo anillo (1907), contra la falsa moral, La estrella de la alianza (1913), El nuevo imperio (1928), donde canta el designio de un nuevo Imperio del espíritu y la gracia. En prosa escribió Días y obras (1903), importante para conocer su ideario y su estética. Y como dijo el poeta alemán: "Tampoco pudo elegir un amanecer más prolongado".



*Emblema de la revista fundada por Stefan George "**Blätter für die Kunst**"*

Es raro que un poeta y personaje tan singular y aureolado como fue el alemán Stefan George (1868-1933) haya tenido escasa repercusión fuera de los países de habla alemana. George fue sobre todo un excelso y dificil poeta simbolista, elitista hasta la exasperación, que jugó con los ritmos y las imágenes creando una poesía novedosa pero muy dificil de traducir.

Hay que agradecer a Carmen Gómez García y a la prestigiosa editorial Trotta, la reciente antología (bilingüe) de George: "Nada hay donde la palabra quiebra", que yo sepa la tercera que sale en español y la más amplia. De las anteriores una salió en Argentina en 1959 y otra, "Peregrinajes" en la entonces prestigiosa Adonais en 1954.

¡No estamos hablando de ayer! Y sin embargo, con Hugo von Hofmannsthal y con Rilke, George es el gran poeta alemán de la época, al que los otros dos (al inicio) consideraron como maestro.

Libros como "Himnos", "Algabal" o "La estrella de la alianza" que primero salían en primorosas y mínimas ediciones y luego llegaban al público (joven, sobre todo) que empezó a ver a George -retirado, apartado, odiador de la masa- como un vate, como un profeta…

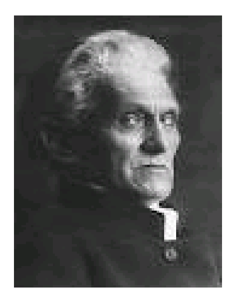
Alrededor de un jovencísimo discípulo que murió con 16 años, Maximilian Kronberger, George idealizó el culto a un dios joven, Maximin, mezcla de Dionisos y Apolo, y que significaría el renacer de una edad y una vida nuevas, fuera del mercantilismo y de la burguesía voraz. Libros de George (que tenía un círculo de discípulos platónicos, que adoraba a Dante) como "El séptimo anillo" o "La estrella de la alianza" eran leídos como sublimes

manuales de una estética perfecta que suponían una ética, un modo de vida y el renacer de esa "Alemania secreta" que soñó Hölderlin…

El último libro que publicó George "El Nuevo Reino" (1928) -Das Neue Reich- llamó la atención de los nazis que gustaban de George, aunque no a la inversa. Él era todo refinamiento y ellos todo brutalidad (además George era homosexual) pero coincidían en la vigencia de mitos y leyendas… Le ofrecieron de todo y él no lo quiso. Es más terminó yéndose con sus discípulos a Suiza donde murió (los nazis enviaron una corona) y está enterrado en Minusio.

Pero quizá esta rara y falsa unión también ha perjudicado al refinado poeta. El conde Stauffenberg (el que atentó contra Hitler en 1944) y sus dos hermanos, prusianos de alta nobleza, fueron discípulos de George. Y cuando Stauffenberg era fusilado, gritó: "¡Viva la Alemania secreta!" Era la Alemania de Federico II, de Goethe y Hórderlin, una Alemania heredera del platonismo ateniense y la milicia tebana, la Alemania de los camaradas, el quimérico sueño de poetas y filósofos que los nazis desvirtuaron por entero.

Pero, como suele decirse (y aunque no es fácil) George vale el viaje. Lo estudiaron y alabaron pensadores como Adorno, Benjamin, Simmel, Heidegger o Gadamer entre otros… Heidegger estudió el poema "La palabra" de donde está tomado el título de esta antología: "Aprendí la renuncia con tristeza/ nada hay donde la palabra quiebra." Pero estaban también las alianzas del discípulo y de los templarios y el himno al muchacho-dios simbólico: "Aquel niño -al amigo aquel-/ Yo en ti veo al Dios/ Que temblando reconocí/ Al que dirijo mi fervor…/ La siembra como a una señal/ A su paso se hacía flor."

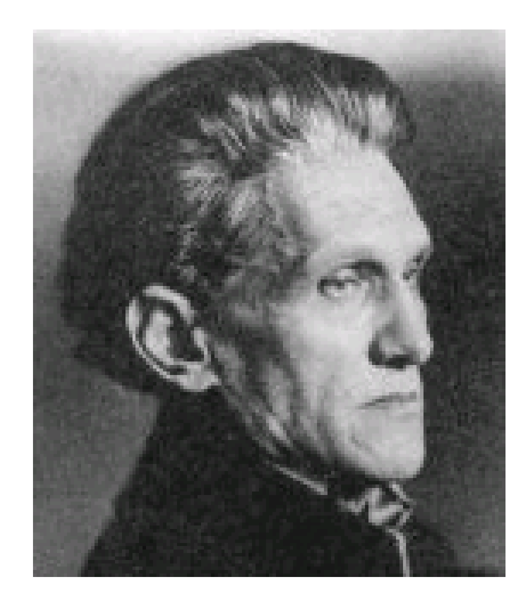


Sobre Stefan George

Lou Andreas Salomé

Puede ser de una importancia enorme, indirecta, si al mismo tiempo, a causa de un estilo espiritual y artístico afinado en otra modalidad, un lírico alemán de genialidad técnica cobra la influencia que ahora está empezando a tener Stefan George. He de mencionar su nombre porque lo que representa queda tan perfectamente satisfecho con su exclusiva personalidad que sus imitadores deben ser adscritos a un lugar completamente distinto al suyo. Pues cuando se ve cómo le imitan, incluso con mucho talento, salta a la vista el predominio de la técnica sobre el contenido como una carencia, mientras que en Stefan George todo contenido que asienta como base no sólo está estrechamente ligado a su técnica formal en una maravillosa relación íntima, sino que también se relaciona con lo externo e interno de él como ser humano, con su postura, su voz, su rotro, su sonrisa, en una armonia de tan delicadas tonalidades que la verdadera obra de arte parece consistir precisamente en la unión de esta personalidad con la lírica que ella misma ha creado. Sin duda me he expresado de un modo un tanto paradójico, pero en lo esencial es esto lo que sucede, lo cual explica buena parte de la admiración ilimitada que suscita por un lado y, por otro, de la crítica convencida a las cualidades poéticas de Stefan George, que en su mayor parte suelen vincularse a su nombre pronunciado no con mucha frecuencia, si bien siempre acompañado de un énfasis particular. Nunca había asistido a una transformación tan victoriosa e imponente como la que en su recitación experimentan los poemas de Stefan George; era como si flores muertas secadas con esmero y bellamente ordenadas dieran de súbito un salto del herbario a un floreciente Jardín de la Vida, y todas y cada una de sus hojas diminutas se extendieran al

sol estival reluciendo en dorados tonos verdes. Esta imagen es falsa a propósito, en tanto que las forma puras y rigurosamente técnicas de la lírica de George no matan ni resecan la vida de su contenido artísico; más aún se adaptan a dicho contenido en todo sus matices con una maestría de la que sólo es capaz un gran técnico. Pero la impresión que tranmite esta imagen falsa es sin embargo correcta en lo fundamental, porque en su mayoría el contenido artístico de la lírica de George está tan poco sacado de las profundidades del alma humana, parece surgir de una plenitud espiritual tan poco complicada, cautivadora, internamente conmovida, que incluso su efecto en el oyente no requiere más que una ligera partcipación de las capas más hondas del sentimiento, y esta ligera resonancia a interés superficial hace que de forma involuntaria nuestra atención se dirija con una mayor consciencia a los medios técnicos de expresión de la poesía de George aunque en ella forma y contenido se fusionen de forma ejemplar. [...] Y sin embargo el efecto que prevalece es el meramente artístico, no complementado de forma artificial con recursos personales, pues su personalidad repite de por sí la obra de arte que ha creado, vuelve a recordar la impresión que produce en su forma humana exterior simbólicamente estilizada, como si hubiera surgido de sus propias poesías y fuera su criatura no menos que su creador.



Un ensayo de filosofía del arte: Stefan George

Georg Simmel

La autonomía que tiene frente a los artistas de su tiempo el que ya está disfrutando del arte, rara vez va más allá de la insatisfacción respecto a alguna obra determinada, a una personalidad artística concreta, o quizá también frente al saber de toda la generación; pero no es insatisfacción porque todos los problemas de esos artistas sean desmedrados o falsos: lo habitual, más bien, es tolerar ese conjunto de problemas en el arte con el que respectivamente se conviva. Si no se sucumbiera a la sugestión que ejerce el arte presente, ya hace tiempo que nos habría resultado insoportable la tiranía que el motivo erótico ejerce en la lírica. Así como la esencia del alma consiste en ser unidad de lo múltiple —mientras que lo corporal está desterrado a una irremediable dispersión—, del mismo modo no hay ninguna forma artística tan apropiada como la lírica -gracias a su abarcable estrechez— para hacer eficaz y perceptible tal fuerza y misterio del alma.

Sin embargo, en favor del motivo erótico ha sido simple y llanamente descuidada la totalidad de sus contenidos, en cada uno de los cuales el alma podría manifestar su más profundo ser a través de la forma lírica. Ello se debe en su mayor parte al influjo de Goethe, si bien solo del mismo modo en que Miguel Angel es responsable de la génesis del Barroco. El inconmensurable sentido artístico de Goethe hacía cobrar carácter artístico a cualquier manifestación que brotase inmediatamente de un impulso; él podía "cantar como canta el pájaro", y su sentido artístico poseía, frente a todo lo individualizado y subjetivo, aquella distancia cuya ausencia constituye el obstáculo del arte erótico. Vista desde la excitación propia del sentido amoroso, es

claro que aun el peor conato de hacer versos da la sensación de distanciamiento: de ahí la sensación de redención y liberación que en ella experimenta el diletante. Desde la perspectiva del arte, sin embargo, la práctica totalidad de la lírica del siglo XIX -con la luminosa excepción de Hölderlin- está animada por el hálito de la vida instintiva naturalista. Aun cuando no se quiera rechazar con excesivo rigor tales excitaciones, el hecho de que el tiempo presente suela servirse de una forma artística que de suyo daría cabida a toda la vida interior, tan solo cuando con ello genera atracciones que tienen su origen fuera del arte, es algo que delata su pobreza.

Quizá sea éste el punto desde el que con mayor claridad se puede trazar la línea en la que se inscribe la esencia artística de Stefan George. El proceso orgánico o —mejor— supraorgánico de todo arte, en el cual éste hace que los temas de la vida crezcan por encima de ella misma, debe ser especialmente perceptible en la altura en la que, por encima de la inmediatez de aquellos impulsos, se sitúa el poeta y nos coloca a nosotros, cima desde la que tales contenidos se transforman en su objeto; y, según esto, también es perceptible en la pasión y ternura con las que George reviste la imagen de los valores de la vida diferentes del amor. Pues ése será el momento en el que el artista revelará su auténtica fuerza y capacidad de profundización, mientras que en todas las expresiones eróticas se contiene algo fortuito: no se sabe, por así decirlo, cuánto en la obra ha de adscribirse a la unidad y profundidad del verdadero yo, y cuánto a esa excitación que se experimenta como algo periférico, perteneciente en su mitad al mundo exterior. Aproxidamente hasta el año 1895, desarrolla la lírica de George de un modo peculiar los elementos de ésta hasta estos altísimos niveles. Su arte se caracteriza desde un comienzo por el empeño de ser experimentado exclusivamente como arte. Mientras que en los demás casos la finalidad última del lírico suele ser el contenido del sentimiento o de la imaginación (y ahí la forma artística sirve como medio para representarlos y avivarlos), en George se ha producido el cambio fundamental: que, a la inversa, todo contenido es un simple medio para configurar valores puramente estéticos.

Desde luego, este giro ha conducido a muchos al simple formalismo: a buscar la perfección artística en la melodiosa corrección de rima y ritmo. Cualquier auténtica obra de arte puede enseñarnos que la escisión en forma y contenido solo sirve al análisis intelectual, mientras que la obra misma se alza más allá de tal contraposición. La fruición estética -que no coincide ni con el sentimiento provocado por la confrontación con el contenido de la obra ni con la alegría por la armonía meramente externa de la forma- está ligada a la unidad respecto de la cual estas sensaciones individuales no son sino medios. Cuanto más fuerte es la lógica interna de la obra de arte, tanto más se revela esta unidad interior en el hecho de que cualquier nimia modificación de eso que se da en llamar forma implique automáticamente una modificación del todo —por tanto también de eso que se da en llamar contenido-, y al revés. En modo alguno puede expresarse el mismo pensamiento o el mismo sentimiento de dos maneras diferentes. Adjudicar un mismo contenido a las variadas modalizaciones de la expresión es algo que solo puede hacer la superficial abstracción, que, en lugar del contenido real, individual y exactamente delimitado, instala el concepto general del mismo, lo que ya casi sin excepciones se ha transformado en una costumbre.

Por supuesto que se puede expresar el amor de muy diversas formas; pero el amor que representa la Trilogía de la Pasión es representable precisamente solo de esa manera, y perdería cualquiera de sus matices si se sustituyera cualquier palabra de tal representación. Esta unidad de la obra de arte, que no es comparable con ninguna otra cosa, se eleva sobre la dualidad de forma y contenido del mismo modo que la emoción específicamente estética lo hace sobre los sentimientos primarios que pueden anudarse a tales elementos de la obra de arte. Los primeros poemas de George que se conocen delataban ya esta

intención exclusivamente estética: aparte de ella no pretendían transmitir nada más (simples sentimientos o pensamientos), ni tampoco deleitar por medio del suave juego de la perfección formalista; y en estas dos abismales novedades se apreciaba inmediatamente su diferencia con la lírica estándar. Ahora bien: precisamente la temática erótica es la que en estos tempranos poemas le hace aún recaer aquí y allí en el modo antiguo de componer, por grande que sean la ternura y pureza artística que aquéllos muestran.

El primer cambio de rumbo completo se produce en El año del alma (1897). El contenido de esta obra se reduce, casi de manera exclusiva, a la relación entre un hombre y una mujer. Pero ya ha encontrado George el distanciamiento frente a tal relación, el cual no le proporciona otro encanto, otra concomitante excitación que la que corresponde al objeto de una obra de arte como tal objeto. La materia prima del sentimiento es refundida tanto como sea necesario para que ya no ponga, a causa de su ser-parasí, ningún obstáculo más a la configuración estética.

Todo arte se caracteriza por un rasgo de resignación frente a la existencia viva de su objeto, renuncia a paladear la realidad de esa existencia para —eso sí- extraer de su contenido (de lo que en él hay de cualitativo) más de lo que éste realmente posee. En la medida en que esa renuncia y esta abundancia se diferencian entre sí —una se convierte en la condición de la otra-, generan el atractivo del comportamiento estético hacia las cosas. Aquí ha tocado la resignación el fundamento mismo del sentimiento: todas las vicisitudes del amor y las profundizaciones en él de que está lleno este libro se hallan marcadas por la resignación, tienen ya desde su raíz el color de ésta. Y no es resignación en el sentido de un mero no-tener y no-querer, sino similar a la que es estéticamente valiosa: es la contraprestación y la condición de que efectivamente se extraigan de la relación con el hombre —de nuestra propia percepción— el sentido y el contenido últimos, más profundos y destilados del hombre. Y así, el motivo erótico, que por lo demás solo está acoplado con el artístico como por azar o externamente, ha entrado con todo su propio ser en la configuración formal de éste; y lo que a nosotros nos parecía ser el secreto enemigo del estado estético, es decir, el atractivo autónomo que ejerce la materia, ha sido unificado con aquél y puesto a su servicio. La forma de la resignación, que es la única desde la cual puede lograrse sentir inmediatamente la gestación del arte, genera desde dentro la distancia que la forma artística posteriormente, y como desde fuera, añade al sentimiento; y genera esa distancia precisamente como una determinación del contenido del sentimiento mismo.

Lo que aquí expresa el símbolo espacial de la distancia puede apreciarse mejor gracias a una conexión temporal. El contenido de lo que denominamos nuestro presente nunca se corresponde en realidad con su estricto concepto. A pesar de que, según éste, el presente solo es la línea divisoria entre pasado y futuro, tratamos de hallar un asidero en su fantástico devenir construyendo su imagen por medio de un trozo del pasado y otro del futuro. A esta equivocidad lógica del presente se contrapone, sin embargo, un sentimiento completamente unívoco del mismo.

Ciertas construcciones de la imaginación aparecen acompañadas de un sentimiento que solo podemos expresar de esta manera: esta construcción está presente. Eso no es todavía lo mismo que decir que esa construcción es real; lo que sucede, más bien, es que el áurea de lo presente, el especial poder interior que ejerce, puede acompañar cosas muy diversas en cuya realidad no pensamos en absoluto; y muchas cosas pueden ser reales, pero, sin embargo, faltarles el valor afectivo de lo presente. Ahora bien, esta presencialidad de la vivencia está relacionada de muy diversas maneras con el poema lírico.

Ello se percibe de modo extraordinariamente intenso en los poemas de juventud de Goethe. El estado afectivo que describen es presente, su presencia se halla inmediatamente recluida en esta forma, en la que se ha vertido aquél con

todo su calor originario. En el Goethe maduro, la presencialidad de la vivencia poética ha desaparecido; el destino interior parece haberse cumplido ya cuando el arte se apodera de él. Pero no como si fuera un material acabado al que se añadiera el arte, sino que también en este segundo Goethe coincide desde un principio el carácter de la forma artística con el de su materia, vivenciado en el sentimiento. Pero el momento en el que ese material es sentido carece ya del tono de la presencia, de su completa apertura en el ahora.

El motivo de este cambio reside en que las vivencias que él tenía en edad avanzada estaban lastradas con todo el pasado, y así, cada momento que él experimentaba no era ya meramente éste, sino que comprendía innumerables eventos anteriores, iguales o contrapuestos. De ahí que incluso poemas que brotan de un estado afectivo tan inmediato, como sucede con la Trilogía de la Pasión, tomen un cariz tan sentencioso; ello explica también que el contenido del momento se expanda a algo que trasciende el momento y posee validez general, e igualmente que establezca relaciones con todo lo que constituye el contenido de la vida.

También George se mantiene en el más allá del presente; solo que en él no es —a diferencia de Goethe- la opresiva riqueza del pasado, sino un rasgo configurador de la obra de arte que procede de su interior lo que, desplazando al presente de su propio sitio, lo atrae hacia sí y se superpone a él. Es como si la sensación, el sentimiento, la imagen se vivenciaran solo en su contenido puro, sin referencia a un momento temporal. La cualidad específica de ese ser-experimentado que llamamos presencialidad de su contenido tiene siempre algo de casual. Precisamente ahora se encuentra éste desvelado por poderes del destino que, sin embargo, se encuentran fuera de él mismo; es como si no debiera su vitalidad a su propio contenido, sino a una afortunada o desafortunada coincidencia de cadenas de acontecimientos interiores y exteriores. Y así, sentimos frecuentemente ante la lírica profunda y provocadora de hondas sensaciones, que los acentos y valores que, en su calidad de momentáneas excitaciones, le son propios, se incorporan a cada uno de sus contenidos como consecuencia de enconamientos y complicaciones del diferente destino que sufre el sentimiento. Como el destello de una luz que casualmente flamea incide este ocultamiento de la presencialidad sobre lo que en la obra de arte realmente se da a entender y se siente; la claridad y el calor que ello supone pertenecen a las imágenes e ideas propiamente artísticas más por una especie de fortuna externa que por una propia e interna necesidad.

En George, en cambio -aunque no solo en él—, parece que esa situación añadida en que se encuentra el sentimiento, la entera experimentación de la existencia que acontece de la mano de cada uno de los elementos, palabras y pensamientos del poema, brota de éstos mismos en vez de advenirles por medio del favor y lo excelso del momento. Es ésta una diferencia que, desde luego, es puramente cualitativa e interior, una diferencia entre las impresiones, para las que la diversidad de orígenes solo puede ser una expresión simbólica. Y así, puede ser que no tengamos otra palabra para designar la impresión que el mundo nos hace, que decir que ha salido del espíritu y voluntad de un dios, pero de esta manera no podemos dar razón de su génesis histórica, sino solo narrar, con la ayuda de una traslación simbólica del ser al devenir, la substancia cualitativa del mundo real: del que efectivamente ha llegado a ser.

Lo que yo entiendo al decir que la esencia de la lírica de George está apartada de la mera presencialidad, es algo concorde con el comportamiento ordinario de nuestra alma, y que quizá se pone especialmente de manifiesto en el terreno del conocimiento. Tan pronto como queremos hacernos entender mediante conceptos, presuponemos que cada uno de ellos tiene un contenido fijo y delimitado, que, por supuesto, no representamos realmente en cada momento: más bien es esta concreta manifestación la que revolotea a más o menos distancia de tal contenido. Como la realidad contrasta con el ideal, así se contrapone siempre también la

representación a ese contenido objetivo del concepto; y aunque éste solo se representa, lo que con él queremos transmitir se halla, sin embargo, situado por encima del carácter fortuito propio de la consciência momentánea, y es tan independiente de ella como el contenido y la validez de la ley estatal son independientes de que las personas sujetas a ella la cumplan perfecta o defectuosamente. Tal dualidad ha de existir de igual modo entre los significados lógicos de las imágenes que se forman en el alma como entre los significados de los sentimientos que éstas suscitan.

Nosotros notamos —aunque no podamos explicárnoslo de una manera abstracta— que tanto a las palabras como a las cosas, a las frases como a los destinos, les corresponde un cierto sentimiento, una resonancia interna, una respuesta del alma entera; éste es, por así decir, su contenido de subjetividad, esto es lo que pueden exigir, lo que son, cuando se pronuncian de la forma adecuada en el lenguaje de la interioridad. Pero más allá de este persistente significado del sentir que se corresponde con la vida interior de esas configuraciones, se mueve el caos de todos los sentimientos casuales, personales y reales, solo más o menos emparentados con los que corresponden a las cosas según la ley de las relaciones que guardan con nosotros.

En George parece que todo arte hace resonar, en mayor o menor medida, precisamente esas emociones internas que, como por una interna necesidad y a modo de determinaciones inmediatamente unidas a su esencia, son propias de sus palabras y colores, de sus pensamientos y formas, de sus movimientos e ideas. Desde luego, se trata aquí solo del enlazamiento existente entre acontecimientos subjetivos e interiores y situaciones exteriores, sensibles; solo que el hecho de que aquéllas se enlacen con éstas se experimenta como una necesidad objetiva que, concretamente, es inherente a la hechura {Beschaffenheií) del objeto dado. Éste es quizá el sentido del significado atemporal que otorgamos a las obras de arte. Y es que la atemporalidad y eternidad de las leyes de la naturaleza significa que la eficacia de determinadas condiciones es objetivamente necesaria, con absoluta independencia del momento en el que concurren y de si, y con qué frecuencia, concurren; la atemporalidad de una idea supone que su significado lógico o ético esté albergado en su interior, lo reproduzcamos o no en nuestro interior; pero si queremos pensar esta idea —ahora o dentro de mil años— éste es el único significado que ella puede tener; y así, el arte nos convence de que a cada uno de sus elementos le corresponden determinadas conmociones subjetivas -dimanantes de la propia estructura de tales elementos— a las que, quizá no siempre de manera certera, llamamos sentimientos. Puede ser que las reproduzcamos anímicamente en nosotros de manera perfecta o imperfecta; hoy, mañana o nunca: pero si queremos experimentar estas expresiones, imágenes y formas del modo que les corresponde, solo podemos hacerlo por medio de estos, y no otros, procesos sentimentales.

Hacer que estos valores interiores de todos los elementos del poema lírico sean los únicos que imperen; hacernos sentir la perentoriedad de la reacción física que, como un cuerpo astral, rodea a cada palabra, a cada pensamiento, a cada alegoría, esto es lo que ha logrado George« de la manera más perfecta en su última publicación (La alfombra de la vida y las Canciones del sueño y de la muerte, que cuenta con preludio). El "preludio", que a mí se me antoja la cumbre de todas sus obras anteriores1, cuenta en 24 poemas cómo la vida más elevada, es decir, la pertenencia cada vez mayor a los poderes ideales, nos redime de la nebulosa realidad. Bajo la forma del "ángel" que lo acompaña a través de toda la existencia, se le aparece la forma genérica de nuestras más sublimes potencialidades, que bien pudieran ser llamadas, por el poeta su musa, por el investigador la verdad y por el hombre activo el ideal práctico; esto es para cada uno la última instancia, cuya unidad significa para nosotros tanto la sobreabundancia de la felicidad como lo inexorable de las obligaciones más dolorosas; última instancia que nos separa de este mundo inferior al tiempo que

también hace recognoscibles sus valores, creados para nosotros, sublimándolos en sí misma; y que, asimismo, por el precio de hacernos responsables solo ante ella y ante nosotros mismos, nos aparta de las exigencias y de los placeres de una vida más ramplona. El ángel es el sentido que alberga la vida en sí misma y, al mismo tiempo, la norma que la rige.

Después de Goethe, no conozco ninguna poesía en la que algo tan completamente genérico e imposible de fijar mediante determinación individual alguna como es un ángel se hubiese expresado tan gráficamente de manera artística, ni en la que lo intangible se hubiese vuelto tan perceptible. La enorme importancia de su problema no iría pareja con el atractivo sensible de su forma, si cada palabra y cada uno de los restantes elementos no transmitiera ese significado que solo a él corresponde y que se percibe como necesario, si la obra de arte no se entretejiera a partir de estos significados interiores, refractarios a todo enriquecimiento o detracción exteriores. Estos versos extraen una incomparable gravedad e importancia de la rigidez con que cada palabra deja hablar únicamente al sentido exacto de su interioridad, excluyendo así todo lo lúdico y veleidoso que está adherido a la contingencia de su subjetiva y persistente resonancia. Ningún análisis puede determinar qué particularidad de la estructura, de la acústica psíquica, del flujo entre contenido lógico y construcción del verso le permite lograrlo. Pero es como si las palabras y los pensamientos, las rimas y los ritmos campearan aquí por su propio derecho, como si las conmociones interiores que se producen en nosotros pertenecieran a su propia esencia, como su correlato objetivo. Y así se logra esa síntesis, según la cual lo absolutamente general y abstracto es, empero, completamente sensible y estéticamente eficaz: nosotros percibimos lo subjetivo que acaece en nosotros como algo objetivamente necesario y perteneciente a la obra misma. Y así, el hecho de que en los poemas del ángel el lúdico encanto producido por la armonía de sonidos (que no por ello es caprichosa, como tampoco es pueril lo infantil) transmita una profundidad del contenido de la vida que, en realidad, está por encima de toda forma, es posible porque todas las emociones y vibraciones de los sentimientos subjetivos, momentáneos y concomitantes, poseen el valor en plenitud, la —por así decirlo— cualidad añadida de lo objetivamente fundamentado, y tienen el marchamo de una regularidad que impera sobre el sujeto; y esto, claramente, es solo otra manifestación de que, de entre los elementos de la obra de arte, únicamente le está permitido resonar en el alma a aquel sentido que pertenece al más propio e interior ser de tal obra, a su significado atemporal, que se eleva por encima del hecho efímero de ser o no experimentado.

Esto debe estar relacionado con otra particularidad más de la lírica de George, muy propia de la última etapa de su obra. Ese genio artístico perfecto que no da cabida a tono personal alguno, y en el que la voluntad de alcanzar la obra de arte objetiva se ha convertido en único señor, se une aquí, sin embargo, con un rasgo que quiero llamar intimidad. Se siente que un alma revela su vida más secreta como se hace una confidencia al amigo de mayor confianza. Esto se corresponde con exactitud con la más alta función del arte figurativo: en la medida en que éste se atiene a las leyes formales e ideales de la pura claridad; en cuanto que configura la presencia visible de lo humano en conformidad con normas, equilibrios y excitaciones que, en realidad, pertenecen solo a la autosuficiencia de la espacial y colorista presencia, escenifica también lo anímico que está detrás de esa presencia, es decir, del carácter y de la espiritualidad, de lo eternamente invisible; y lo hace bajo la condición, verdaderamente metafísica, de que el grado de perfección de la representación hecha en uno de los ámbitos (midiéndose tal grado de acuerdo con sus propias condiciones inmanentes) traiga consigo el mismo grado de perfección en el otro ámbito, que no está menos cerrado en sí mismo. Exactamente con la misma intensidad se ciñe a ambas legislaciones —tan independientes una de la otra y a menudo tan divergentes— aquella

manifestación artística que, desde el prisma de cualquiera de las dos, resulte ser la más lograda: su realización de acuerdo con el patrón de la otra es para ésta un regalo del cielo. Pero resulta que estos poemas, obedientes sin reservas a las normas de la objetiva perfección estética, muestran el atractivo y la profundidad de la más personal intimidad, aspectos ambos que pertenecen a un orden completamente distinto de aquél, más puramente artístico y formal; por ello, puede quizá determinarse en este terreno con más exactitud el punto de unión de esos dos ámbitos tan independientes entre sí.

Considero que el primer requisito de toda contemplación auténticamente artística es que tenga por objeto a la obra de arte en cuanto cosmos completamente independiente, asentado sobre sí mismo, con total desprendimiento de su creador y de todos los sentimientos, interpretaciones y referencias que sean propias de aquélla por relación a éste. La intención y la situación de ánimo a partir de las cuales ha sido creada la obra carecen ya de relación con lo creado, excepto en la medida en que se hayan convertido en cualidades objetivas suyas; son esenciales a la obra porque son percibidas como algo inherente a ella, no porque procedan del artista.

La comprensión genética, historico-psicológica de la obra, sobrepasa los límites de ésta, dentro de los cuales se halla comprendida la contemplación puramente artística, que se consagra solo a la obra de arte. Pero así como la proyección de una creación sobre su concreto autor real ha de estar simple y llanamente desterrada de aquélla, falta aún por saber si, con todo, dicha contemplación no encierra directamente en sí misma el concepto de una personalidad sobre la que descansa la obra.

En mi opinión, concebir una obra de arte como manifestación de un espíritu dotado de cualidades determinadas, es una condición de la comprensión que se tenga de una obra de arte y del influjo que ejerce sobre nosotros; de ahí procede la interrelación de sus partes, que es la que hace que aparezca ante nosotros como una unidad: por ese medio sentimos que tenemos derecho a que la obra nos impulse a ciertas reacciones interiores que no provoca una mera combinación de causas naturales externas. Pero esa personalidad que la obra trasluce de modo tan eficaz como inconsciente no es la del autor real del que se conoce poco más que la obra en cuestión, sino una personalidad ideal que no es otra cosa que la representación de un alma que ha producido precisamente esta obra. Así como la pluralidad de impresiones exteriores que concurren en nuestra conciencia es condensada por nosotros en la unidad del objeto, en una substancia que las irradia y cuya unidad constituye el objeto de esa forma que es nuestra alma, así también la pluralidad de los sonidos y colores, de las palabras y pensamientos presentes en una obra de arte son puestos en interrelación por el alma, que es, asimismo, las que los penetra y mantiene unidos; sentimos que dimanan de ella y que también ella constituye el soporte de la unidad en que devienen.

Percibir la obra de arte *sub specie animae* es una de las categorías que explican que la obra de arte sea lo que para nosotros es, de modo similar a aquél por el que la naturaleza "se hace" en la medida en que la contemplamos bajo las categorías de causa y efecto. Al igual que la causalidad no es algo dotado de propia consistencia y situado detrás de las manifestaciones, sino solo la ley inmanente y aglutinadora de éstas, así tampoco se encuentra la personalidad creadora fuera de la obra de arte que se proyecta sobre aquélla, sino que es una condición de la concepción que de la misma nos hagamos, una función de la obra artística, exclusivamente nacida de ésta. A diferencia de la interpretación que se realiza sirviéndose de la personalidad histórica del creador, no se trata aquí de remontarse a una realidad que para el ámbito puramente estético siempre será algo ajeno, un ilegítimo intruso, sino que la personalidad habita aquí mismo, en la esfera de lo ideal: es la forma en cuyo seno se aprecia con la razón la interrelación existente entre los datos estéticos singulares. Si, por ejemplo, una obra de Miguel Ángel transmite la

impresión de lo trágico, posiblemente se encierre también en esa sensación el recuerdo de la personalidad de Miguel Ángel: de ese alma que aspira a lo infinito, atribulada por todo el lastre de la realidad exterior e interior, llena de anhelo de reconciliación consigo misma y con su Dios pero, sin embargo, pertinaz en su angustioso dualismo: un alma que valora el propio ser y hacer solo según el ideal de la absoluta perfección, al tiempo que tiene plena consciência de ser solo un comienzo, un fragmento, una materia prima solo parcialmente modelada.

Todo esto está expresado y simbolizado en sus esculturas, de las cuales prácticamente ninguna está completamente acabada, y en las que la tensión entre el afecto más apasionado y la posibilidad física de expresarlo ha llegado a su cénit; cada una de ellas aparece como un momento de la lucha entre una perfección interior —"latente", podría decirse— y su falta de terminación: una imposibilidad de acabarlas que viene impuesta desde fuera. Pero si lo dado solo alcanza para nosotros tal sentido a través de ese elemento personal, el ámbito de lo estético ha sido consiguientemente abandonado, la comprensión de la obra de arte ya no parte de ella misma, sino que es trascendente a ella. Por mucho que ambas cosas puedan parecer no completamente disociables, debemos separar cuidadosamente de lo anterior el hecho de que, aunque nada sepamos de su autor, la obra, de suyo, nos parezca trágica, como sin duda sucede en el caso de Miguel Ángel.

Pero esto es posible gracias a un especial rasgo anímico que nos permite percibir las formas sensibles que se presentan como dimanantes de aquél: como su fuente y soporte. Para ello se precisa disponer de ese genérico e instintivo saber acerca de las representaciones y expresiones de la interioridad sin el que la vida social y el arte no son posibles, y que se diferencia completamente del conocimiento histórico de una personalidad. No se trata del hombre real, individual, sino del genérico, si bien con las modificaciones que resultan señaladas por el contenido objetivo de la obra de arte: algo así como el modo en que entendemos cualquier frase del lenguaje por el procedimiento de dejar resonar en nosotros la modulación psíquica que por regla general y por lógica lo acompaña, sin que tengamos que retroceder al especial —y quizá completamente distinto- estado de ánimo del que realmente brotó en un caso concreto. Por eso no puede considerarse como erróneo círculo vicioso el que a partir de una obra hagamos aflorar un alma creadora, y que al tiempo interpretemos esa obra a partir de tal alma. Y es que, efectivamente, nuestras reservas de psicología instintiva enriquecen la obra que se nos presenta, confiriéndole así sentido y vida; solo que esto no es algo accidental, histórico, procedente de otro orden de cosas, sino algo necesario: la cristalización de la ley interior de la concreta manifestación artística. Si se tratara de un círculo vicoso, éste no sería menos inevitable que el hecho de que extraigamos de una cadena de impresiones sensibles su conexión causal para entonces comprender tales impresiones y su consecutividad, precisamente por medio de esta causalidad.

Y así resulta finalmente claro por qué los poemas de George, que, mucho más allá de la subjetividad, están sujetos a las puras normas del arte, parezcan tan íntimos, parezcan ser tan prístina revelación de vida personalísima y de la última profundidad del alma. Ambos aspectos son unidos por esa personalidad supraindividual que, como cristalización de la obra de arte, es experimentada en ella como su centro y soporte. El alma ideal, cuya relación con la obra de arte podemos expresar solo de manera muy imperfecta diciendo, con una metáfora espacial, que está a un mismo tiempo dentro y detrás de aquélla, posee aquí precisamente la cualidad de lo íntimo; la ley interior de la obra, que se nos representa como una especie de alma aglutinadora que todo lo penetra es aquí revelación de la vida interior, prosecución de los afectos fundamentales en la manifestación estética. Pero como las cualidades de la obra no nos remiten por vía de sentimientos a personalidad concreta y singular alguna, sino solo a la que objetiva e interiormente les es propia, que es tanto la

irradiación como la condición de ella misma, por tal motivo, esta intimidad se diferencia radicalmente de la que produce el efecto de indiscreción sobre sí misma y de indecoroso desvelamiento. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en los hondamente profundos y, en su género, muy hermosos poemas de Paul Heyse sobre la muerte de su hijo (que están recogidos en los Versos desde Italia). Aquí resuena aún del modo más naturalista el dolor real, se siente la entera personalidad individual a la que en la realidad, en un orden de cosas que está situado por completo fuera de la obra de arte, ha afectado este sufrimiento. Por eso se engendra ahí una amalgama inorgánica –embarazosa desde el punto de vista estético- de dos órdenes completamente heterogéneos: de la realidad, con cada uno de sus contingentes y concretos individuos, y del arte, en el que solo tienen validez los significados objetivos de las cosas, que, por tanto, son atemporales y están desvinculados de sus soportes históricos. George, manteniéndose estrictamente dentro de tales siginificados, puede, sin embargo, expresar conmociones personalísimas porque logra que éstas solo se experimenten en relación con esa imagen de una personalidad cuyo a priori y unidad interior son las palabras y pensamientos del poema: por así decirlo, el auténtico significado de la realidad individual, pero extraído de ésta y vestido del modo de ser de la desnuda idealidad. Sin embargo, en la medida en que el arte se transforma así en recipiente de los supremos valores de la personalidad, cualquier persona que disfrute el arte puede ahora reaccionar con sensaciones subjetivas ante obras de arte objetivas en el sentido expuesto, como si su espíritu se hubiese transfigurado: y aunque estos poemas nos hacen sentir la personalidad que solo es el centro neurálgico de la obra de arte pero no la individualidad real, aquélla otorga, sin embargo, al agradecimiento por lo recibido, la gracia de pasar de la admiración al amor.

Stefan George inventa un idioma

Stefan George y la lingua romana

Carmen Gómez García

Stefan George (Büdesheim, Alemania 1868 - Minusio, Suiza, 1933) suponía la regla, la norma. Entre George y sus acólitos existía la libertad de someterse al maestro; una ética basada en una fidelidad incondicional que atañe desde la educación y formación de un canon literario hasta la asunción de formas de vida rayanas en el ascetismo. George impuso la palabra como centro espiritual y artístico, sancta sanctorum de la existencia —cuyo potencial místico e irracional supo recuperar del romanticismo—, así como un tono excelso, hímnico, elevado. La literatura, ajena a la masa, a la realidad, tendía a la perfección lingüística, únicamente comprensible por una minoría de iniciados.

La obra de George permanece sumida en un ya dilatado letargo no en último lugar a causa de la enorme dificultad que entraña la traducción de una escritura que persigue la renovación del lenguaje mediante el empleo de arcaísmos y la recuperación de la etimología y valor primigenios de la palabra, descubriendo valores y sentidos que habían quedado ocultos con el paso del tiempo. Y sin embargo, cada palabra detenta un valor en sí misma. George absolutiza el arte y por consiguiente el lenguaje. Secundando a Mallarmé y a Nietzsche, critica de forma radical la comercialización de la literatura; la absolutización del arte, la conversión de la literatura en religión, pasa por la autocracia del espíritu, por el divorcio de arte y realidad.

Considerado como el gran simbolista de lengua alemana, controvertido como escritor, maestro y personaje público, Stefan George pasó en España unas pocas semanas de agosto y septiembre de 1889 una vez

culminados sus primeros viajes a través del cosmopolitismo londinense y del simbolismo francés, los cuales dejaron una honda impronta en alma y obra del joven artista y han sido, por tanto, ampliamente documentados. Sin embargo, nunca se había rastreado la profundidad de la huella que la estancia en España del poeta imprimió en sus escritos, pese al interés que había desarrollado por el español. En este interés se halla el origen de la lingua romana, una lengua que el mismo George había creado a semejanza del español y que utilizó en varios textos tempranos.

1. El joven George

Nacido el 12 de julio de 1868 en Büdesheim bei Bingen, George se trasladó en 1873 a Bingen, donde su padre se dedicaría al comercio del vino. El joven poeta creció en un ambiente de clase media, influido además tanto por el severo catolicismo de la madre como por el amor a la naturaleza y a los paisajes que el Rin dibujaba en sus orillas, empapados del Imperio Romano. En palabras de su amigo Friedrich Gundolf, los tres elementos que mejor resumen su obra son Rin, Antigüedad Clásica e Iglesia.

Carl Rouge, amigo de la infancia, recuerda que, durante sus años de colegio, George mostró un don especial para las lenguas. No en vano en aquel tiempo aprendió inglés, francés, italiano, español, latín, griego y hebreo (a los que más tarde se añadieron danés, holandés, noruego y polaco), escribió sus primeros versos y se hacía llamar Etienne tanto dentro como fuera de casa, donde se hablaba francés.

Ya en el colegio se rodeó de un grupo compuesto de poetas adolescentes y otros jóvenes interesados en la literatura que nunca habían escrito una línea —en parte porque también tenía que haber oyentes, según afirmaba el mismo George—. En los inicios de esta sociedad se comenzó a practicar un hábito instituido por George: la utilización de una lengua artificial que él mismo había creado y que delataba una notable afluencia de raíces griegas.

No obstante, George, ya antes de aquella aventura escolar, había desarrollado otras lenguas. Entre ellas, para su califato de Amhara, del que él mismo hacía las veces de protagonista, se inventó, a la edad de ocho años, el imri, en palabras de su amigo Klein "una extraña lengua secreta, completamente incomprensible para los no iniciados". De esta lengua que ideó de niño solo ha quedado un pequeño giro: Amhara alai tunis alsa, que manifiesta una ligera cercanía al árabe o, cuando menos, la sonoridad que George le atribuía, y que lamentablemente nadie ha sido capaz de descifrar.



El joven Stefan George

George concedió gran importancia al hecho de haber pergeñado no solamente una, sino varias lenguas, como él mismo afirma en el anexo a Die Fibel:

Die Zeichnungen in Grau ("Apuntes en gris") así como la primera de las Leyendas fueron primero escritas en una lengua propia, llamada lingua romana, de gran semejanza al español. Sin embargo, ésta no guarda relación alguna con las otras lenguas inventadas de la etapa infantil (como los versos finales de Ursprünge ["Orígenes"], de El séptimo anillo).

Estos dos versos que cierran el poema "Ursprünge ("Orígenes"):

CO BESOSO PASOJE PTOROS

CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ

y que, en consonancia con Ernst Morwitz, adscribo a otro idioma más inventado por George durante su

adolescencia —esta vez a expensas del griego—, delatan el profundo significado que a lo largo de toda su vida detentaron las lenguas, extranjeras o inventadas. No se trata de un juego lingüístico, sino de una necesidad interior, como más adelante el mismo George comentaría al respecto del francés o de la lingua romana:

"hacer poesía en un material verbal extranjero, lo cual posiblemente interprete el profano como traviesa extravagancia, tiene su parte de necesidad. En el poeta se ensamblan los sonidos de la lengua extranjera en la que siente se mueve y piensa de una forma parecida a la lengua materna. No es sólo el estímulo de componer, sino valga como inicio el uso exclusivo del francés en las estadías más prolongadas de París y Bruselas. De un modo similar el español había tenido ya su influencia en la Lingua romana de las Leyendas, de la que el poeta se sirvió casi de forma exclusiva con sus amigos españoles en los primeros meses berlineses del 89 cuando todavía le faltaba trato con alemanes".

Asimismo, en la poesía "Kindliches Königtum" ("Reino Infantil"), de Das Buch der hängenden Gärten ("El libro de los jardines colgantes"), se lee un verso tan paradigmático del gusto por lo exótico y lejano como representativo de las primeras creaciones del poeta: "Die lust an fremder pracht und ferner tat" (El deseo de magnificencia extranjera y acto lejano). La invención de lenguas artificiales, además del aludido anhelo de exoticidad, remite a un precoz afán escapista del joven George así como conlleva la disolución de su entorno y por ende su aislamiento. Por otro lado, la realidad se siente y aprehende de una otra forma: la nueva palabra se asocia a una nueva realidad, más aún, "es" la nueva realidad. Esa huida del entorno, de la cotidianidad, se convierte, en el George maduro e incluso tardío, no ya en el intento de crear dicha nueva realidad, sino de que ésta penetre el mundo tangible empleando la palabra como puente.

Sería de uno de aquellos encuentros de escolares de donde partiría la idea de fundar una revista, también dotada de fotografías, y que habría de llamarse Rosen und Disteln ("Rosas y cardos"), la cual guardaría una estrecha relación con la futura Blätter für die Kunst ("Hojas para el arte").

2. Años de peregrinaje

Nada más haber obtenido el equivalente a su "Selectividad" en 1888, comenzó para George un periplo que le llevaría a Londres (mayo de 1888), Montreux (octubre de 1888), Milán, París, España, de nuevo París, Copenhague, Venecia, Viena, de vuelta a Londres, a París y por último a Viena, todo ello entre mayo de 1888 y diciembre de 1891. George entendió los viajes como un aspecto crucial de su formación, tal y como escribe el uno de diciembre de 1888 a Arthur Stahl, su amigo y compañero de colegio:

Nuestro pueblo de las orillas del rin tiene más *spirit* y más *verve* porque ha estado más en contacto con el mundo [...]. El contacto con otros pueblos otras costumbres otra sabiduría (este es el caballo que tanto me gusta cabalgar) es el mejor medio para desarraigar toda rigidez todo deslumbramiento toda estupidez toda servidumbre en resumen toda habilidad perniciosa de los pueblos.

En esta carta, en la que se asoma ya el futuro poeta, se advierte la relación inmediata que para George detenta el lenguaje con lo designado, o dicho de otra forma, las características físicas de la palabra y aquello que designa. En consecuencia, líneas más delante de este párrafo citado, George escribe a Stahl en francés para ensalzar las diferencias que adornan la Suiza francófona con respecto a Alemania e Inglaterra:

On ne peut pas s'imaginer une différence plus grande que celle qui est entre mes environs ici en Suisse, et mes environs en Angleterre. D'un côté, la dignité, la tranquillité la plus cérémonieuse, d'autre côté la vivacité et l'agilité jamais s'endormant.

Como bien se sabe, decisivo fue, además del viaje en sí, el encuentro que mantuvieron en 1889 George y el grupo de simbolistas franceses, entre cuya influencia destaca la ejercida por Mallarmé. Directamente de

París, donde conoció a tres mexicanos, Antonio Peñafiel y sus dos hijos —Porfirio y Julio—, George viajó a España. Ha de tenerse en cuenta que la elección de España no deja de ser "extraña" en tanto que, desde Goethe, Italia se había convertido en sinónimo del sur, huida, fascinación, abundancia de sensaciones sensoriales, bucólica simplicidad y aprendizaje. En su viaje por España, George casi no contaba con predecesor alguno. Es más, comparando ambos países mediterráneos, George llegaría a afirmar que España es más árida y remota que Italia, tanto geográfica como históricamente, y que las relaciones entre Alemania e Italia eran más estrechas, por lo que todo de España resulta ajeno, extraño.

Una vez de vuelta a Berlín, George volvería a frecuentar un ambiente en lengua española, tanto, que presumiría de hablar más español que alemán: en el invierno de 1889/90, George se reencontró con sus amigos mexicanos, con quienes practicaría español y quienes le hicieron concebir una idea de México que le atraería hasta el punto de que, junto con el suizo Maurice Muret, albergó la ilusión de emigrar a un país que no guardaba ninguna relación con el México real, destrozado por las guerras civiles. El México que le fascinaba no existía más que en su propia imaginación, de manera que el plan de emigración forjado por George consistía en la huida de una realidad, la "complemento concreto a su 'lingua romana', que a su vez correspondía a un mundo histórico. Lo que al parecer le seducía, según Boehringer, era la mezcolanza de magia y encantamientos, fe inquebrantable y superstición, conjuros y plasticidad, con la que un pueblo antiguo y orgulloso, aún no subyugado a la maquinaria, había mantenido su forma de ser y, en una era sin dioses, seguía celebrando sus fiestas.

Sea como fuere, George no se identificaba ni con la Alemania de aquel tiempo ni con los poetas y escritores contemporáneos, de los que abominaba. Según Carl August Klein, amigo y más adelante colaborador en Blätter für die Kunst, George evitaba los círculos de sus homólogos "que le ofendían el oído con la fealdad de sus tonos malsonantes"; les reprochaba ofrecer solo palabras duras, carentes de colorido y de atractivo, "faltas de veneración por el resplandor y plenitud del ritmo, de devoción por la sinceridad y pureza del verso", de manera que George resarcía sus oídos con los sonidos para él fascinantes de las lenguas mediterráneas. Incluso durante un tiempo calibró la idea de escribir en otra lengua que no fuera la suya, de lo que imri, la lingua romana y demás constructos lingüísticos no documentados no son sino meras muestras.

3. El español y la lingua romana

A diferencia de las impresiones más o menos generales que España había dejado en el poeta alemán, sí puede comprobarse, en cambio, la impronta que el castellano ha dejado en su obra. En primer lugar, George adaptó al alemán poemas de escritores españoles hoy día casi desconocidos. Parece que tuvo en la mano el volumen titulado Cantos de un mudo, de Constantino Gil, libro en el que aparece el poema "Hombres y niños", cuya traducción, "Menschen und Kinder", publicó en Die Fibel:

Hombres y niños

Menschen und Kinder

Casi todos los niños

Fast alle kinder

Que están durmiendo,

In schlafes armen

Parece que se ríen

Scheinen zu lächeln

Allá entre sueños.

Süss unter träumen

Pero, se observa,

Doch man bemerkt dass

Que casi todos lloran

Fast alle weinen

Cuando despiertan.

Wenn sie erwachen.

Sueños, las ilusiones

Schlaf sind die täuschungen

Son en la vida;

In unsrem Leben –

Y mientras las tenemos,

Während sie herrschen

Tenemos risa.

Dürfen wir lachen

Pero, al perderlas,

Doch beim schwinden wir

Lloramos como niños

Weinen wie kinder

Que se despiertan.

Wenn sie erwachen.

Como puede comprobarse en esta adaptación, George retoma el contenido del poema para, ante todo, dotarlo de ritmo y hacerlo suyo. Obvio es que George no traducía, sino que empleaba material lingüístico, independientemente del idioma que fuera, a partir del cual elaborar sus propios versos. George trabajaba con la palabra en bruto, no con el francés, inglés o castellano. Los idiomas en sí le eran indiferentes puesto que se trataba de Literatura, de Palabra, de su esencia y de sus ecos. No dominaba lenguajes, sino que George era más bien un investigador y posterior maestro de ritmos y sonoridades que supo adaptar a su poesía, algo próximo al estudio del lenguaje por parte de Borges, quien de todas las lenguas extranjeras, también del alemán, aprendía técnicas para "amillonar el idioma". El lenguaje, lejos de quedarse en "herramienta", es fruto de inspiración, materia maleable y viva con la que el poeta se funde. Además de "Menschen und Kinder", George confeccionó otra adaptación de un poema de Ramón de Campoamor: "Concierto de campanas", en el que igualmente puede constatarse la búsqueda de ritmo y sonoridad a partir de un motivo dado:

El concierto de las campanas

Das Glocken-Konzert

(Para música)

Por un nacido allí imploran,

Für einen Gebornen hier sie sich einen

Y aquí por un muerto lloran:

Die dort für einen Toten weinen.

Cuando allí tocando están

Hier klingen sie aneiander an

¡Din, don, din, dan!

Din don din dan

Tocan aquí en bronco són.

Dort rauschen sie in dumpfen ton

¡Din, dan, din, don!

Din dan din don.

Allí un vivo, y aquí á un muerto.

Einer beginnt ein andrer ist am ziele.

A tan monstruoso concierto

Dem ungeheuerlichen spiele

Labrando mis goces van,

Gebrochen meine freuden nahn

¡¡Din, don, din, dan!!

Din don din dan

Su tumba en mi corazón.

Mein herz birgt ihre gräber schon

Din, dan, din, don!!

Din dan din don.

¡Ay, cuán falsamente unida

Ach wie ist der tod dem leben

Va con la muerte la vida!

So zu unrecht beigegeben.

¡Din, don, din, dan!

Din don din dan

¡Qué inútil es nuestro afan!

Alles unser tun ist wahn.

¡Qué breves las dichas son!

Wie schnell eilt das glück davon

¡Din, dan, din, don!!

Din dan din don.

Caso algo distinto es el que ejemplifica "Rosa galba", poema que escribió

originariamente en lingua romana y que posteriormente autotradujo al alemán. En lingua romana, George compuso el fin de la primera Legende ("Leyendas") en Die Fibel y el resto de las poesías de Zeichnungen in Grau —además de "Gelbe Rose", "Friede" y "Das Bild"—. Se trata de tres poemas que Maurice Muret recibió de puño y letra de George con su correspondiente dedicatoria: "A meo amico amato e colega apreciato Maurice Muret". Los otros dos poemas, "Paz" y "La imagen", no se conocieron hasta que Muret no los publicó en un artículo necrológico editado en 1934.

Rosa galba

Gelbe Rose

En la atmosfera calida tremulante de odores

Im warmen von gerüchen zitternden luftkreis

En la luz argentea de un de fallaz

Im silbernen licht eines falschen tages

Ella respira circunfundida de un galbo fulgor

Hauchte sie von gelben glanz umgossen

Envelata toto en una seta galba

Ganz gehüllt in gelbe seide

Multo vagamente con aria extranea

Fast gestaltlos mit fremdem aussehn

No lassando devinar distinctas formas

Nur lässt sie bestimmte formen ahnen

Que si sua buca se contracta en moriento subridor

Wenn sich ihr mund zu sterbendem lächeln verzieht

E suas spatulas o suo seno en un leve altiar

Und ihre schulter ihr busen zu leichtem zucken

Dea misteriosa de Brahmatputra o Ganges

Göttin geheimnisvoll vom Brahmaputra vom Ganges

Pareceste creato de cera inanimata

Du schienst aus wachs geschaffen und seelenlos

Sin tuos oelos densamente ad umbratos

Ohne dein dichtbeschattetes auge

Cuando lassos del reposo subito se levaron

Wenn es der ruhe müd sich plötzlich erhob

En "Rosa galba" se pone de manifiesto la influencia que tanto el latín como el italiano ejercían sobre el "español" del poeta. Por un lado, la mezcla español-latín quizá abunde en el afán característico de George por recurrir a la etimología de la palabra, además de remitir a una posible intención de buscar sonidos que a los oídos de un alemán se le antojen más antiguos por lejanos y desconocidos. Por otro, estos versos permiten adivinar sonidos y estructuras más propias del italiano, lengua mucho mejor conocida por George —ya de niño estaba familiarizado con la obra de Dante, Petrarca y Tasso, además de que, a partir del 1900, comenzaría a traducir La divina comedia— y más cercana a los alemanes del cambio de siglo.

Con todo, no cabe duda de que con esta lengua "mediterránea", "del sur", George pretende alejarse del alemán y de su realidad "en alemán". De hecho, poco tiempo después de publicar Die Fiebel, el mismo George escribiría: "La Alemania de aquel entonces era insoportable; ¡piense en Nietzsche! Si me hubieran retenido habría puesto una bomba; o me habría venido abajo, como Nietzsche" [26] . En vez de tirar una bomba, George resolvió su angostura traduciendo Las flores del mal y escribiendo en lingua romana. De esta forma, lo que George buscaba y supo plasmar en la poesía de sus comienzos es la fascinación escapista de lo lejano, lo "romántico", es un nuevo tono que intentó transmitir a la lengua alemana y transformar así su entorno:

A partir de este verso de las Pilgerfahrten ("Peregrinaciones") se entiende la "fascinación romántica por la lejanía" que subyace a los comienzos de George: en vano buscaba en la literatura alemana los tonos comprensibles y a la vez

ajenos, el colorido claro y a la vez intenso, la forma determinada y a la vez extasiada de las literaturas vecinas.

4. Crisis del lenguaje

El 2 de enero de 1890, esto es, al poco de su periplo por España, George escribe a su amigo Arthur Stahl:

Amico de meo cor!

El tono elegico con que parlas en tua letra de nostra correspondencia longamente interrompida me ha magio commovido que el vituperio fortisimo.

Por el amor de dios habrás exclamado en qué lengua me escribe este, lo principal es que me entiendes [...]

La idea que desde mi juventud me atormenta y me hace padecer toda suerte de tribulaciones, que en determinados periodos me importuna una y otra vez, ha vuelto a apoderarse de mí desde hace poco tiempo: me refiero a concebir yo mismo una lengua literaria para mis propios fines a partir de material claro, románico, de similar sonoridad así como fácilmente comprensible. Los motivos de por qué no quiero escribir en mi lengua materna alemana no puedo exponértelos en este espacio tan reducido. (Al principio de la carta tienes una prueba). En ello radica también el motivo de por qué desde hace ya lunas no escribo nada, porque sencillamente no sé en qué lengua escribir. Sospecho que la idea desparecerá de mi interior o me convertirá en un mártir.

Se trata de un enmudecimiento parecido al de Hofmannsthal y que guarda relación con la crisis del lenguaje de la que también Mallarmé se había hecho eco. Más aún, el silencio se había convertido en un motivo recurrente para la literatura de principios de siglo , silencio, por otra parte, que no es admisible sin un lenguaje interior, intransmitible, que se lleva a cabo en el silencio si bien, indefectiblemente, en el seno de la lengua. La acentuación del enmudecimiento, del silencio, concierne también a la relación del ser humano con la realidad, con la conciencia del yo, dado que el momento de silencio se entiende como un estado previo a la mística que deriva de la superación de la dualidad yo-mundo, sujeto-objeto, mundo interior-exterior, espíritu y alma, por medio de la fusión del individuo, lo cual confluye en la fusión silenciosa del yo con las cosas.

Habitante entre el carácter estático de los conceptos abstractos, de lo transmitido, y la realidad, en transformación constante, el ser humano se convierte en esclavo de su propio lenguaje. Se niega así la objetividad y el escritor, por medio del lenguaje, se refugia bien en la mística del silencio, en un individualismo asocial, bien en un activismo vital. Es sin embargo Gustav Landauer quien, influido por la mística del medioevo, propone una transformación creativa y consciente del lenguaje, que equivale a la realidad. Por ello, la renovación de la sociedad depende de la renovación del lenguaje, que habría de derivar en una nueva Wortkunst, y cuyo comienzo se advertía en la poesía simbolista de Hugo von Hofmannsthal y de Stefan George. La renovación del lenguaje poético, sin embargo, únicamente es posible en tanto se dota al arte de un nuevo sentido. George sí confiere al arte un sentido más allá de la existencia humana.

5. La palabra

El lenguaje de George destila algo de primitivo, de escueto, que asimismo se manifiesta en la tipografía empleada en sus obras. Desde un punto de vista externo, George no facilita al lector el acercamiento a su literatura: utiliza un tipo de letra inusual para sus coetáneos, la llamada Karolingische Minuskelschrift, es decir, escribe los sustantivos en minúscula tal y como se hacía en la Edad Media y así como había prescrito Jakob Grimm, lo cual contribuía a su deseo de obligar al lector a leer despacio y concentrado, a hacerse acompañar por el oído y forzar a una lectura palabra por palabra, esto es, lo que el mismo George siempre había postulado.

Por otro lado, parece que lo que le fascina, además del fenómeno físico del lenguaje, de su sonoridad —ligada al pensamiento, como diría Herder—, son las imágenes, los símbolos peculiares de cada forma de pensamiento. El pensamiento, en

consecuencia, no es independiente de la cualidad sonora del habla. Es más, las diferencias habidas entre los distintos idiomas implican que éste se expresa, se articula de formas distintas.

Todo ello se vincula con el deseo que George siempre abrigó de crear un lenguaje secreto, lo cual subraya el papel profético, mesiánico, incluso prometeico que George confiere al poeta. En la relación de trocar su lenguaje común, el lenguaje empleado para el uso cotidiano, por una lengua propia, se advierte un sentido religioso que se remonta a la Biblia: Dios habló y creó. A su imagen y semejanza, el poeta, mediante la palabra, a la que está supeditado, crea otros mundos. Y de ahí la importancia de su viaje por España, del español, no tanto como objeto lingüístico sino como materia a partir de la que confeccionar su propio lenguaje poético y, en consecuencia, crear lo designado.

6. Razones para leer a Stefan George

Cuando menos, son tres las posibles formas o, quizá, los diferentes motivos para leer a Stefan George hoy día.

Es necesario leerlo porque sin él no se comprende la vida intelectual de los países en lengua alemana de la primera mitad del siglo XX, afirman algunos eruditos de prestigio que, a lo largo de los últimos años, se han animado a publicar libros sobre este autor tan controvertido como carismático. Cierto. De la literatura de George son admiradores confesos, entre otros, Celan, Rilke, Hofmannsthal, o también Benjamin, Adorno, Georg Simmel, Max Weber… Es conocida la rendida veneración y cariño que por él profesaron los hermanos Stauffenberg, dos de ellos fusilados tras el atentado contra Hitler del 20 de julio de 1944, sobre el que, dicen, planean las enseñanzas y los poemas de George. Se han escrito muchas páginas sobre la frase que Claus von Stauffenberg gritó ante el pelotón de fusilamiento (Es lebe das geheime/heilige Deutschland: «Viva la Alemania secreta/sagrada»), pero nunca se sabrá si aludió a su concepción de una Alemania sagrada o a la Alemania secreta que George había recuperado del siglo XIX, no exenta de matices platónicos. Cabe reflexionar, sin embargo, en la conveniencia de esta mitificación tanto para Stauffenferg, héroe nacional, como para el propio George, a quien todavía hay voces que le atribuyen cierta cercanía al nacionalsocialismo.

Pero no ha sido hasta ahora cuando se ha empezado a desbrozar la influencia de George en su faceta de educador y de reformador de la pedagogía, la cual tuvo como uno de sus protagonistas a Georg Picht, cuya inspiración georgiana aún es latente en el internado de Birklehof. Al educador, al «Maestro», también le rindieron tributo el alto diplomático nazi Ernst von Weizsäcker y sus tres hijos: Carl Friedrich, el filósofo; Heinrich, el hijo mediano, caído en la Segunda Guerra Mundial, y Richard, presidente de la República Federal de Alemania de 1984 a 1994 y uno de los protagonistas de la reunificación. El antaño presidente aún rememora su experiencia de George, a quien padre e hijos visitaron una tarde en Berlín: mientras el Meister conversaba con el mayor, mandó sentar a su vera al más pequeño, sobre cuyo cuello posó una mano: «La autoridad de esa mano, la dominante amabilidad del gesto, la ineludible inclusión en ese momento, que no puede comprenderse por palabras proferidas sino por la importancia del instante, han permanecido intactas en mi memoria desde entonces». También su hermano mayor, el filósofo, escribió unas líneas sobre sus recuerdos del poeta. Quizá ellas nos hagan entender en qué consistía la fascinación que George ejercía sobre los demás: «Lo principal es la idea de que existe algo grande, que uno tiene que amar y venerar sin reservas».

Otra posible lectura hace hincapié en el morbo que despiertan las andanzas de George como homosexual, como centro de un círculo de jóvenes, muchos de ellos apuestos, de sólida formación y exquisita sensibilidad o predisposición hacia el arte. Uno de estos jóvenes incluso, Maximilian Kronberger, fue ascendido a la categoría de un dios —Maximin— al que los demás miembros del círculo debían rendir tributo. Hay quien ha querido ver en este grupo una secta de homosexuales y en Maximin una

locura del escritor. Y sin embargo, se pasa por alto que las agrupaciones de artistas eran habituales en la Europa de principios de siglo y que la deificación del pobre Maximilian, muerto a la temprana edad de dieciséis años, no era sino un «truco» del que el poeta se sirvió para sus fines tanto literarios como educativos. Son muchos, en cualquier caso demasiados, los que se han acercado no al George poeta, sino al presunto pederasta, como prueba el inusitado éxito —ocho ediciones— que hasta ahora ha disfrutado una extensa y valiosa biografía de George publicada en 2007, cuyo título menciona el carisma del poeta.

El tercer motivo de por qué leer a George tiene una respuesta muy simple: por placer, por el simple y legítimo placer de disfrutar de la palabra, por el goce estético que despiertan sus ritmos, su atrevimiento formal, semántico y musical con un lenguaje que él forzó, retorció, exprimió y tensó a voluntad. Con mucha frecuencia son solo unos pocos versos de cada poema los que encandilan al lector; tanto, que podría pensarse que George ha escrito el resto como ecos de aquellos.

